This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
B 3 829 487

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·

Lange jedoch werde ich mich an meinen „Zug nach Spanien“ erinnern, und wenn meine Kinder und Kindeskinder diese Episode in meinem Curriculum vitae lesen, werden sie mit Grauen an die Erniedrigung Preußens aus damaliger Zeit denken ....

Der freie „Parsifal.“*)

[Nachdruck verboten.] Von

Felix Weingartner.

„Die Zeit ist da!“ ruft Klingsor, als ihm sein Zauberspiegel verkündet, daß Kundry nunmehr seiner Macht unrettbar verfallen ist. „Die Zeit ist da!“ werden auch viele, denen das Geschick „Parsifals“ am Herzen liegt, bald ausrufen, denn nur etwas mehr als ein Jahr trennt uns noch von dem Augenblick, da der Zauber, der das letzte Werk Wagners von den Bühnen fernhielt, erlischt, und ein anderer Zauber beginnt, der Zauber des Erwerbes. Auch in den Bureaus der Theaterdirektoren steht, so wie in Klingsors verwunschenem Schloß, ein Zauberspiegel, und darin erscheint Parsifal, aber nicht mit dem heiligen Speer, den er zur Gralsburg bringt, sondern mit einem Füllhorn unermeßlicher Schätze, die den Theaterkassen ab 1. Januar 1914 zufließen sollen.

Es ist sicher vorauszusehen, wenn nicht Unerwartetes eintritt, daß sämtliche Bühnen, große und kleine, bereits den Schluß des Jahres 1913 dazu benützen werden, um das Bühnenweihfestspiel vorzubereiten, und am Neujahrstage 1914, am ersten Tag, wo sie es dürfen, damit vor die Oeffentlichkeit treten werden.

Bayreuth

(1876 — 1896)

von

Felix Weingartner

kgl. Hofkapellmeister

BERLIN

S. Fischer, Verlag

1897.

Bayreuth.

In unserem Verlage erschien:

Ueber das Dirigiren

von **Felix Weingartner**

geh. M. 1.50.

Bayreuth

(1876—1896.)

Von

Felix Weingartner.

Berlin.
S. Fischer, Verlag.
1897.

Nachdruck verboten.

BURDACH

ML410
W2W3

Zwanzig Jahre mussten vorübergehen, ehe Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ nach seinen ersten drei Aufführungen wieder an dem ursprünglich ausschliesslich dafür bestimmten Orte dargestellt werden konnte. Der „deutsche Geist“, auf den vertrauend der Meister sein Riesenwerk erdacht und entworfen hatte, hat sich ihm gegenüber schlecht bewährt. Während man hätte meinen sollen, dass der nationale Enthusiasmus, befruchtet durch die Hoffnung auf ein einzig dastehendes Erzeugniss eines überragenden Genies, üppig in die Halme schiessen werde, kamen die nothwendigen Geldbeträge nur langsam und mit grosser Mühe zusammen, und Wagner, verfolgt von Bosheit und Zweifelsucht, hätte auf eine Aufführung in seinem Sinne verzichten müssen, wenn nicht der edle, unvergessene und unvergessliche König Ludwig helfend beige-

M246305

sprungen wäre. Ueber die Bedeutung der endlich doch zu Stande gekommenen Nibelungen-Vorstellungen des Jahres 1876 hier zu sprechen, hiesse Eulen nach Athen tragen. Die für das folgende Jahr geplanten Wiederholungen musste Wagner wegen allgemeiner Theilnahmlosigkeit fallen lassen. Sechs Jahre schlummerte das „Geheimniss", das der Grundstein des Festspielhauses verschloss, und „machte sich der Welt nicht offenbar", bis der Aufruf, ein neues Werk Wagners, die keuscheste und reinste Blüthe seines Schaffens darzustellen, Ausführende und Zuhörer wieder in Bayreuth vereinigte. Die allgemeinere und rückhaltlosere Begeisterung, die der „Parsifal", vor dessen erhabener Schönheit auch Lästermäuler verstummen mussten, gegen die früheren Werke fand, liess uns hoffen, dass die Festspiele nun auf fester Basis ruhten und Wagner seine Ideen ungehindert und ohne Aufschub werde verwirklichen können. Er hätte, wäre er älter geworden, vielleicht kein neues Werk mehr geschaffen und den Rest seines Lebens lediglich einer allmählichen Reihenfolge stylgerechter Darstellungen seiner früheren Schöpfungen gewidmet. Zehn, vielleicht weniger Jahre hätten dafür genügt, und welches Heil wäre der Kunst,

welche unermessliche Belehrung uns dadurch zu Theil geworden!

Es ist nicht würdig, über unwiederbringlich Verlorenes lange zu klagen und sich darüber abzuhärmen, wie es hätte kommen können. Man muss in der Welt mit dem rechnen, was gekommen ist, und sich weiter zu helfen suchen. Nachdem der Meister die Augen geschlossen hatte, gelangte „Parsifal“ in zwei auf einander folgenden Jahren zur Darstellung. Dieselben Künstler wie 1882 wirkten auf der Bühne, szenisch war Alles unverändert, Levi dirigirte das Orchester und nichts gemahnte daran, dass der Schöpfer und Erwecker all des Herrlichen, was uns entzückte, nicht mehr am Leben war. Nur das Ausbleiben des erfreuten, herzlichen „Bravo“ aus der dunklen Loge, wenn die Blumenmädchen ihr „Kannst Du uns nicht lieben und minnen, wir welken und sterben dahinnen“ besonders vortrefflich gesungen hatten, erweckte uns einen plötzlichen, krampfhaften Schmerz über den Verlust dieser einzigen Persönlichkeit, welcher jedoch durch die Schönheit der Aufführung und das sichere Gefühl: „Sein Werk lebt dennoch und wird ewig leben“ wieder verscheucht wurde. Das allgemeine Interesse hatte sich Bayreuth zuge-

wandt. Die Festspiele waren, wenn auch nicht so zahlreich wie jetzt, so doch gut besucht und ihr Fortbestehen erschien auch materiell gesichert. Für das Jahr 1886 wurde neben „Parsifal“ noch „Tristan und Isolde“ in Aussicht gestellt. Zum ersten Male sollte an der geheiligten Stätte ein Werk aufgeführt werden, dessen Einstudirung der Meister selbst nicht mehr leiten konnte. Zu Aller Freude wurde bald verkündigt, dass seine Wittwe, Frau Cosima Wagner, Felix Mottl, den gründlichen Kenner und ausgezeichneten Dirigenten der wagnerschen Werke, zur Leitung des „Tristan“ eingeladen habe; so zogen wir denn voll froher Hoffnungen wieder nach Bayreuth.

Ich war damals zur sogenannten musikalischen Assistenz, d. h. zum Abhalten von Chor- und Clavierproben eingeladen worden. Bevor die Proben begonnen hatten, wurde im Wahnfried viel darüber gesprochen, wie grosse Mühe es kosten werde, den zum „Tristan“ eingeladenen Sängern die Theatermanieren abzugewöhnen. Das war begreiflich, denn stylwidrige Unarten in Darstellung und musikalischem Vortrag finden wir ja leider auch bei hochbegabten Künstlern. Unangenehm fiel mir nur auf, dass jene ausgezeichneten Künstler, die Wagner einst mit idealer

Hingabe geholfen hatten, sein Werk zur Erscheinung zu bringen, wie Niemann, Betz, Scaria, die Materna, Vogl, bei solchen Gesprächen oft Gegenstand der abfälligsten Beurtheilung waren, als ob Wagner sich nur nothgedrungen mit ihnen beholfen und mehr Aerger als Freude mit ihnen erlebt hätte, was seltsam gegen manche Stellen in seinen Schriften abstach. Die Stimmung gegen Vogl änderte sich erst, als dieser einmal auf einer Klavierprobe im Strassenanzug den dritten Akt des „Tristan“ so erschütternd dargestellt hatte, dass er sich die Anerkennung des Hauses Wahnfried geradezu erzwang. Auf den Bühnenproben übernahm Frau Wagner selbst die Leitung, stellte sich also gewissermaassen an den Platz des verewigten Meisters. Sie wollte zunächst grosse Bewegungen der Darsteller überhaupt vermieden wissen. Die leidenschaftlichsten Ergüsse, an denen „Tristan“ so reich ist, sollten nur durch kleine Geberden ausgedrückt, beinahe angedeutet werden. Sie ging im Bestreben, den Darstellern die Theatermanieren abzugewöhnen, viel zu weit, denn als jene sich ihren Wünschen thunlichst gefügt hatten und in ihrem Sinne probirten, war der szenische Vorgang ohne jede Wirkung. Mottl, in der Freude,

am bayreuther Dirigentenpult zu stehen, und im Vollgefühle seiner Kraft, raste förmlich mit dem Orchester, so dass ihm Mässigung der Zeitmaasse empfohlen wurde. Nun fiel er in den entgegengesetzten Fehler und schleppte, was rein musikalisch nicht unschön war, da der Klang des verdeckten, sehr stark besetzten Orchesters wahrhaft berauschend wirkte und den Zuhörer in den Zustand wonniger Lethargie versetzte, aber in Verbindung mit den Vorgängen auf der Bühne diese lähmte und hemmte. „Es geht nicht vorwärts“ hiess es und nun wurde modifizirt. Da sollte eine Bewegung doch stärker gemacht, dort ein Zeitmaass doch wieder schneller genommen werden. Bei den Sängern durchbrach die ursprüngliche Individualität das Bestreben, sich den Wünschen der Frau Wagner zu fügen, und sie machten es schliesslich, wie sie wollten, — zum Glück für die Aufführung, denn da damals die Stylbildungschule des Herrn Kniese noch nicht bestand, so waren Leute eingeladen worden, die auch wirkliche Individualitäten und nicht Werkzeuge waren, die wussten, was sie wollten und konnten; und wo wären gerade Solche nothwendiger als im „Tristan“, wo Alles auf die paar Menschen ankommt, die uns

die Gestalten des Tondramas verkörpern sollen. Frau Wagner war dadurch ihrer Autorität auf der Bühne etwas beraubt; mit ganzer Kraft wandte sie dieselbe nun dem Orchester und seinem Dirigenten zu. Frau Wagner ist in rein musikalischer Hinsicht, was man eine gebildete Dilettantin nennt. Bis zu einem sehr mässigen Grade befähigt', Klavier zu spielen, versteht sie, von ihrer fascinirenden Persönlichkeit und ihrem scharfen Verstande unterstützt, schwungvoll über die Tonkunst und ihre Meister zu sprechen und dem Laien eine grosse Meinung von Fähigkeiten beizubringen, die vor dem wirklichen Musiker nicht bestehen können. Sie mischte sich in Details des Orchestervortrags, befahl Tempi und Nuancirungen als ob sie selbst der tüchtigste und erfahrenste Kapellmeister wäre; der ausgezeichnete, aber allzu gefügige und gefällige Mottl kannte wiederum kein höheres Ziel, als sich ihr zu unterwerfen, auch wenn es gegen seine Ueberzeugung ging. „In Bayreuth darf man nur dienen" war ein öfter gehörter und oft citirter Ausspruch von ihm, der leider von so vielen später nach Bayreuth berufenen Künstlern bis zur charakterlosen Selbstentäusserung befolgt wurde. Dass Mottl durch sein berechnendes Verhalten

in der Gunst des Hauses Wahnfried merklich stieg, machte ihn zum Gegenstand des Neides und Mancher glaubte, durch eine gleiche Schlauheit auch gleichen Erfolg erringen zu können. Die verschiedensten Rathgeber drängten sich an Frau Wagner heran, um deren Wohlwollen sich ein wahres Wettrennen entspann. Auf den Einen wurde weniger, auf den Andern mehr gehört; was aber dabei herauskam, war im Verlaufe der Proben völlige Unsicherheit und Rathlosigkeit. Was auf der Bühne geschah, stimmte nicht recht mit dem Orchester, auf der einen Probe wurde so befohlen, auf der anderen so, und schliesslich war man auf der Generalprobe noch über Vieles im Unklaren. „Wo ist der Meister, der uns sagte, wie es wirklich richtig ist?“ so hörte man still und laut seufzen. Ja, der Meister konnte freilich nicht kommen; aber wäre es nicht richtiger gewesen, die oberste Leitung gleich von vorn herein ohne Einschränkung dem Dirigenten anzuvertrauen, der, wenn er auch nur Kapellmeister war, doch aus seinem Empfinden und seinem Können heraus ein Ganzes geschaffen hätte, während so, da Frau Wagner selbst mit damals noch sehr ungeübter Hand die Aufführung zu gestalten versuchte und oft auf den Rath gänz-

lich Unberufener hörte, der Gegensatz zwischen „Befohlenem“ und richtig Gefühltem sehr bemerkbar wurde und ein einheitliches Bild, wie es von einer vorbildlich sein sollenden Aufführung doch erwartet wird, nicht herauskam. Ich habe den „Tristan“ in München und, wenn man von einigen bedauerlichen Strichen absieht, sogar in Leipzig besser und mächtiger, weil mehr aus einem Gusse, gehört.

In den sieben Aufführungen, welchen ich in Bayreuth beigewohnt habe, gelang der erste Akt am besten; in der grossen Scene des zweiten, dem sogenannten Tages- und Nachtgespräch, sowie auch vielfach im dritten Akt waren die Sänger nicht in inniges Einvernehmen mit dem Orchester gesetzt. Die „Handlung“ hört hier fast vollständig auf; das ganze Werk wird zu einer grossen Seelenaussprache, zu einem grossen Monologe. Vielleicht noch mehr als in anderen Werken ist hier in diesen wichtigen und schwierigen Scenen das deutlichste Verständniss der Sänger, verbunden mit einer, die geheimsten Regungen wiederspiegelnden Orchesterleistung erforderlich. Im Dirigenten muss sich tiefste Empfindung und Leidenschaft mit höchster Besonnenheit vereinigen. Wie wäre dies aber hier

möglich gewesen, wo der Dirigent neben der ungeheuren Aufgabe, die ihm das Werk des Meisters stellte, auch bestrebt sein musste, dem Willen der „Meisterin“ willfährig zu sein? Die kleinen Chorstellen im ersten Aufzug klappten nicht, weil im Orchester ein anderes Tempo genommen wurde als auf der Bühne; der Kampf an den Thoren der Burg im dritten Aufzuge machte einen geradezu kindlichen Eindruck. Man fühlte schmerzlich, dass die gestaltende Hand Wagners sowohl in szenischer wie in musikalischer Beziehung fehlte. Die Dekoration des Burghofes selbst war sehr schön, ebenso der Garten des zweiten Aufzuges; sehr stimmunglos und nüchtern nahm sich dagegen das Schiff aus. Das Beste leisteten die darstellenden Künstler. Rosa Sucher, die lediglich Dank ihrer wahrhaft grossen Künstlernatur, nicht aber etwa, wie man es jetzt so gerne verbreiten möchte, durch die Erziehung von Frau Wagner eine grandiose Leistung als Isolde bot, genügte allein, der Aufführung einen glänzenden Erfolg zu sichern, Vogl und Gudehus wetteiferten als Tristan. Von den übrigen Darstellern des in jeder Rolle doppelt besetzten Werkes ragten Gura als König Marke, der ungemein kraftund gemüthvolle Kur-

venal Planks und die Brangäne der Frau Staudigl hervor. Mottl soll in Karlsruhe, wo er frei seinen Intentionen folgt, Manches anders dirigiren als in Bayreuth; so wird es wohl auch im „Tristan“ der Fall gewesen sein. Im Ganzen war es eine unter ausserordentlichen Bedingungen und mit ausserordentlichen Kräften bewerkstelligte Opernaufführung, aber keine ideale Darstellung eines musikalisch-dramatischen Kunstwerkes, wie wir sie in den Jahren 1882 bis 1884 erlebt hatten und im Jahre des Tristan am „Parsifal“ nochmals erlebten, der unverändert wie in den Vorjahren edel und stylrein zur Aufführung gelangte.*) Der Rolle des Parsifal war ein neuer vorzüglicher Darsteller in Vogl erwachsen. — Einer nur fehlte! Am Tage der ersten Festspiel-Aufführung des Jahres 1886 war Scaria, der herrliche, unbeschreibliche Gurnemanz, bei Dresden verschieden. Von dem „neuen Kurs“ in Bayreuth, der mit diesem Jahre angebrochen war,

*) Eine treffend scharfe und feinsinnige Bemerkung machte Franz Liszt, der wenige Tage vor seinem Tode der ersten Aufführung des „Tristan“ in Bayreuth beiwohnte. Auf meine Frage, wie er mit der Vorstellung zufrieden sei, antwortete er mit dem ihm eigenen, sarkastischen Lächeln: „Ich glaube nicht, dass es — unter den obwaltenden Umständen — besser sein könnte.“

hat er nichts mehr erfahren. Keiner hat ihn bis jetzt zu ersetzen vermocht.

Von hier ab kann ich nur über die Eindrücke berichten, welche mir die Vorstellungen selbst gemacht haben, über Vorgänge hinter den Coulissen nur nach dem von glaubwürdiger Seite Berichteten, nicht mehr aus eigener Erfahrung. In dem sicheren Gefühle, dass eine selbstständige Entfaltung seiner Kräfte „unter den obwaltenden Umständen“ in Bayreuth unmöglich sei, und dass dienen, d. h. sich selbst untreu werden, und dafür in demüthiger Unterwürfigkeit auf Gnadenbezeugungen harren, niemals und an keinem Orte meine Sache ist, habe ich Bayreuth vor Schluss der Festspiele 1886 verlassen und seitdem jeden Schritt sorgfältig vermieden, der mir als Versuch einer Annäherung hätte ausgedeutet werden können. Ich habe dafür auch den Vorzug, Bayreuth als freier, unabhängiger Künstler gegenüberzustehen und durch nichts am Aussprechen meiner innersten Gedanken verhindert zu sein. Freilich ist das heutzutage ein undankbares Unternehmen. Die Wenigsten begreifen, dass Einer ausnahmweise aus reiner Ueberzeugung so handelt, wie er es thut, und bedenken nicht, dass gerade das unumwundene

Aussprechen seiner Meinung meistens nur den Anderen nützt, denjenigen nämlich, welche Etwas davon lernen, dem Sprecher selbst aber höchstens Feindschaft und Verfolgung einträgt, ihm also nur Schaden, keineswegs aber Vortheil bringt. Das Merkwürdige dabei ist nur, dass Dergleichen einem solchen „Sprecher“ noch niemals den Mund verschlossen hat.

Das nächste Festspieljahr 1888 brachte das Höchste und das Tiefste, was Bayreuth an neuen Darbietungen nach dem Tode Wagners geleistet hat. Die Aufführung der „Meistersinger“ war hervorragend. Szenisch hatte man sich genau an die Vorschriften des Meisters gehalten und, auf diesen fussend, lebensvoll und feinsinnig inszenirt. Mitwirkende gaben das Hauptverdienst daran dem trefflichen Regisseur Fuchs von der Münchener Hofoper, der die genaue Tradition der von Wagner im Jahre 1868 dort selbst geleiteten ersten Einstudirung des Werkes besitzt. Für die Hauptrollen hatte man ausgezeichnete Künstler gewonnen. Wer erinnert sich neben Sachs, Evchen und Walther nicht des so überaus charakteristischen Beckmesser von Friedrichs, des liebenswürdigen, übermüthigen David Hofmüllers? Ein Meisterstück hatte der damals neu-

berufene Chordirektor Kniese geliefert. Die Chöre wurden gesungen, dass jedes Wort des Lobes zu schwach erscheint. Dabei deckten sich die szenische mit der musikalischen Ausführung in einer Weise — ich erwähne nur die Schlussszene des zweiten Aufzuges —, die vollendet und im höchsten Maasse nachahmenswerth war. Im Orchester sass Hans Richter, der geborene Dirigent der Meistersinger, treu vertraut mit den Intentionen seines Meisters, diesen treu folgend und jeden unberufenen Einspruch, falls ein solcher erfolgt ist, kraft seiner Autorität ablehnend. Eine Kleinigkeit sei bemerkt, die gegenüber dem Vorzüglichen, was die Meistersinger-Aufführung bot, nicht ins Gewicht fällt und hier nicht erwähnt würde, wenn sie nicht charakteristisch für das einige Zeit in Bayreuth beliebte System des „Andeutens“ wäre, das, wie mir erzählt wurde, später namentlich dem „Tannhäuser“ so verhängnisvoll geworden sein soll. Warum gossen die Weiber am Schluss des zweiten Aufzuges nicht wirklich starke Wassergüsse auf die sich Prügelnden, wie es vorgeschrieben und auch in München 1868 gemacht worden ist? Wenn die Weiber Kannen aus den Fenstern heraushalten und die Bewegung

des Giessens machen, aber nichts herausfliesst und die Raufenden dennoch auseinanderstieben, so entsteht in der Aktion ein unlösbarer Widerspruch, der das Heraushalten der Kannen überflüssig und unverständlich erscheinen lässt. In einem bei allem Idealismus so realistischen Werke wie den „Meistersingern" darf auch ein realistischer Effekt, den Wagner übrigens ausdrücklich vorgeschrieben hat, nicht zurückgedrängt werden.

Die Aufführung der „Meistersinger" gestaltete sich zu einem Triumph für Bayreuth und die Kunst der Bühnendarstellung überhaupt, was um so mehr erfreute, als in demselben Jahre mit dem „Parsifal" Unbegreifliches und Unerhörtes vorgegangen war. Levi war erkrankt und Mottl die musikalische Leitung übertragen worden, wogegen gewiss Niemand Etwas einzuwenden hatte. Was sollten aber die herumschwirrenden Gerüchte bedeuten: „Man freue sich in Wahnfried, Levi endlich losgeworden zu sein; nun erst sei der „Parsifal" in den richtigen Händen; er werde zum ersten Male „christlich" dirigirt werden und wie ein „neues Werk" erscheinen"? — Levi hat unter den Augen des Meisters den „Parsifal" einstudirt und dirigirt. Er ist mit

dem Werke geradezu verwachsen und seine Direktion desselben ist eine Meisterleistung ersten Ranges. Sein Nachfolger konnte und durfte nichts weiter thun, als das anvertraute Gut treu verwalten, denn es war nichts Anderes als das Erbe des Meisters selbst. Levi kann ebenso der musikalische Hort des „Parsifal" genannt werden wie Richter der der „Meistersinger", und ich selbst war Zeuge der überschwänglichsten Lobes- und Dankesbezeugungen, die Frau Wagner Levi nach manchen besonders gelungenen Parsifal-Vorstellungen spendete. Warum also plötzlich dieser Umschwung? — Weil Levi Jude ist? — War er das 1882 nicht auch und hat er desshalb weniger gut dirigirt? — Man mag der semitischen Rasse feindlich oder freundlich gegenüberstehen; man mag aus nationalen, künstlerischen, ethischen und ästhetischen Gründen sich zu ihr stellen, wie man will: stets aber ist es kleinlich und unwürdig, diese Stellungnahme prinzipiell auf ein einzelnes Individuum aus keinem anderen Grunde als eben nur dem der Verschiedenheit der Rassen zu übertragen. Namentlich in dem vorliegenden Falle durfte man die Werthschätzung des grossen Künstlers Levi überhaupt nicht vergessen, auch nicht über einer Rassenfrage. Dies wäre immerhin

noch eine persönliche Angelegenheit, die bei Beurtheilung der Aufführung nicht in Betracht kommen dürfte, wenn diese selbst, nachdem Wagner sie unzweifelhaft festgestellt hatte, in diesem Jahre nicht derart verwandelt erschienen wäre, dass man künstlerische Gründe nicht für allein maassgebend halten konnte. Szenisch war nichts Wesentliches geändert, aber musikalisch war das Werk allerdings ein neues geworden, nur nicht in gutem Sinne. Es wurde in so schleppenden und furchtbar verzerrten Zeitmaassen vorgeführt, dass die Empfindung für Melos und natürlichen Fluss vollständig verloren gegangen war. Fast jedes Tempo, seit 1882 unverrückbar feststehend und in unser Bewusstsein eingemeisselt, war auf den Kopf gestellt. Am Gelindesten kam der zweite Aufzug weg, in dem noch Manches an die Aufführungen der Vorjahre erinnerte, aber der erste und dritte waren unkenntlich. Von Einzelheiten sei nur an die unglaublich ausgedehnten, geradezu beängstigend wirkenden Pausen im Vorspiel beim Eintritt des Gralthemas erinnert; im übrigen genügt es hier, in Zahlen zu sprechen. Der erste Akt dauerte gegen zwanzig Minuten, der letzte mindestens eine Viertelstunde länger als bisher. Man halte

sich gegenwärtig, dass, wie ich aus Erfahrung feststellen kann, die Dauer des ganzen „Rheingold“, wenn es von einem zum Schleppen geneigten Kapellmeister dirigirt wird, gegen eine Aufführung unter einem zu rasche Tempi liebenden Dirigenten um acht, höchstens zehn Minuten variren kann, und ermesse nun, welche ungeheuren Dehnungen dazu gehörten, um nur einen Akt schon um mehr als eine Viertelstunde zu verlängern. „Mottl hat die allein richtigen Tempi“, erklärte Frau Wagner kategorisch, Viele glaubten daran, und „Parsifal“ war „gerettet“, wie bei Tischreden feierlichst verkündigt wurde. Was war der Grund? Man vernahm wohl Gerüchte und Vermuthungen, niemals aber eine vollgültige Erklärung. Das am nächsten Liegende wäre gewesen, an periodischen Wahnsinn der leitenden Personen zu glauben, wenn die Kunde dieser ganzen sogenannten „Errettung“ nicht schon vorher sehr raffinirt in das Publikum lancirt und die absolute Richtigkeit der neuen Tempi nicht durch Eingeweihte prophezeit worden wäre. Man hatte es also mit einer A b s i c h t zu thun. Die Aufführung des „Lohengrin“, die ich sechs Jahre später hörte, war vielleicht noch mehr — weil auch szenisch — verunglückt, aber da lag

wenigstens keine feststehende Tradition vor; man konnte die zahlreichen und schwerwiegenden Fehler immerhin noch Irrthümern zuschreiben. Bei Parsifal war jedoch ein Irren unmöglich. Alle wussten, wie es sein solle, und wissentlich hat man die das Werk geradezu zerstörenden Eingriffe gemacht — aus Gründen, die wohl nur den Schuldigen selbst kein Räthsel sind. Die Aufführung des „Parsifal" im Jahre 1888 war eine der grössten künstlerischen Sünden, die grösste, die Bayreuth begangen hat. Hoffen wir, dass keine ähnliche mehr folgen werde.

Die Wirkung dieser maasslosen Tempo-Verschleppungen war eine unheilvolle, nicht nur für das zunächst betroffene Werk selbst, sondern für die Kunst überhaupt. Wie es gerade das Verrückteste und Schlechteste ist, was am Liebsten nachgeäfft wird (siehe die einige Zeit grassirende blutige Einakter-Epidemie), so wurde es auch hier bald allüberall Mode, die Zeitmaasse zu verschleppen, nicht nur bei Wagner, sondern später auch bei Mozart und Weber, sogar bei Meyerbeer und in italienischen Opern. Auch in den Konzertsälen wurde das neue Evangelium der langsamen Tempi gepredigt und bald schien jedes frische, energische Zeitmaass verschwunden zu

sein, so wie jeder Blutstropfen in den hohlwangigen Gesichtern der jungen Bayreuthianer. „Er hat das echte Bayreuther-Tempo“ hiess es dann, oder, wie ein witziger berliner Musiker einmal gesagt haben soll, „er vermottelt“. Dazu kam, dass der alternde Bülow schon damals begonnen hatte, durch Willkürlichkeiten in der Auffassung und Wiedergabe einzelner Tonstücke zur Uebertreibung zu reizen. Bald schlossen Verschleppungen à la Bayreuth und Verzerrungen à la Bülow, die Wahlverwandtschaft ihrer Naturen erkennend, den ehelichen Bund und erzeugten ein seltsames Kind, das nichts Anderes war als die schon einmal von mir energisch befehdete Tempo-rubato-Dirigirerei, die zwar heute schon, wie alles Unechte, Spuren eines frühzeitigen Alters trägt, aber doch stellenweise noch blüht und mit ihrer heillosen Affekttheit jedes gesunde Gefühl untergräbt. Eines der zahlreichen Opfer des „Bayreuther-Tempo“ ist die Ouverture zu „Rienzi“, die einige Zeit vielfach „in neuer Auffassung“ gespielt wurde. Man vergleiche ihre Wirkunglosigkeit, wenn sie ein echter Wahnfried-Apostel aufführt, mit der Revolution, die das jugendlich-überschäumende, ritterliche, etwas derbe, aber nicht triviale Stück

hervorbringt, wenn es einmal richtig vorgetragen wird.

Im Jahre 1889 wurden „Parsifal“, „Meistersinger“ und „Tristan“ aufgeführt; Tristan habe ich in Bayreuth nicht mehr gehört. Die Aufführung der Meistersinger stand gegen das vorige Jahr zurück. Sie „ging“ nicht mehr so gut. Richter soll, durch seine londoner Verpflichtungen abgehalten, erst zu den letzten Proben nach Bayreuth gekommen sein und die früheren Proben Anderen überlassen haben. Eine solche Theilung der Arbeit verbürgt kein tadelloses Gelingen und sollte nirgends, am Allerwenigsten aber in Bayreuth vorkommen. Der „Parsifal“ wurde wieder von Levi dirigirt, die richtigen Zeitmaasse waren zum Glück hergestellt; ja man suchte sogar zu vertuschen, dass jemals Etwas daran geändert war, über der ganzen Vorstellung jedoch ruhte nicht mehr ganz die Weihe früherer Zeit. Fremde Elemente waren an die Stelle des „Heilig-Alten“ getreten. Den Parsifal sang der Vlamländer von Dyck. Er brachte in der Erscheinung für den „reinen Thoren“ mehr mit als alle seine Vorgänger; seine Leistung war als Frucht reichlichen Studiums eine ausgezeichnete; nur die fremdländische Aussprache störte bedenklich.

Dasselbe war bei Blauvaert, dem trefflichen Mephistopheles in Berlioz's „Damnation de Faust" der Fall. Er gab sich die redlichste Mühe mit dem Gurnemanz; der tiefe Gehalt der Rolle lag dem virtuosen Sänger aber zu ferne. Freilich, der Hauptfehler beider Darsteller, eben die störende fremdländische Aussprache, wurde von dem grössten Theile des Publikums nicht mehr gefühlt; — Bayreuth war international geworden.

Hatte sich nach der Parsifal-Aufführung des Jahres 1888 so mancher ehrliche deutsche Freund von den Festspielen zurückgezogen, so wurde die Flucht im nächsten Jahre, wo auch der Zauber der „Meistersinger" nicht mehr so stark wie im Vorjahre wirkte, immer grösser. Desto stärker wurde das Zuströmen von Besuchern aus fremden Ländern. Allmählich waren Wagners Werke auch auf ausserdeutschen Theatern gegeben worden; die Kunde hatte sich verbreitet, dass man in Bayreuth Musteraufführungen davon sehen könne. Die Theaterleiter eilten zuerst herbei, um Etwas für ihr Institut zu profitiren, dann kamen die Berichterstatter der grossen Zeitungen, dann das Publikum. Dieses begann nun, während die Deutschen sich zurückzogen, das grösste Kontingent der Besucher zu stellen und

Bayreuth dadurch finanziell zu stützen. Das Interesse dieses Publikums sich zu erhalten und zu vermehren, wurde nun vor Allem gesorgt. — Frankreich, namentlich aber England und Amerika kennen noch das Prinzip der „stars". Einem mittelmässigen Ensemble werden einige berühmte „Namen" einverleibt, die ohne jede Rücksicht auf das Gesammtbild der Aufführungen für Einnahme und Erfolg stehen. Man geht nicht ins Theater, um das Werk, sondern um diesen oder jenen berühmten Sänger zu hören. Man ist stolz auf seine „stars", macht Reisen, um sie zu hören und überhäuft sie mit Ehren aller Art. Der Gedanke lag nun sehr nahe, durch Heranziehen solcher ausländischer Berühmtheiten möglichst viel ausländische Besucher und Verehrer dieser Sterne heranzuziehen und sich so zugleich einer vollen Kasse, eines enthusiastischen Applauses und glänzender Besprechungen in auswärtigen Zeitungen von den durch Beachtung ihrer „stars" in ihrem Nationalgefühl geschmeichelten Rezensenten zu versichern. Dieser Gedanke wurde auch allmählich zur Ausführung gebracht. Immer öfter vernahm man von dieser oder jener überseeischen Koryphäe, die berufen sei, in Bayreuth eine Rolle zu „creiren". — In den Aufführungen

des „Lohengrin“ hat dieses Prinzip endlich seinen Höhepunkt erreicht.

Verstimmt durch die Erfahrungen der vergangenen Jahre, habe ich die Festspiele von 1889 bis 1894 nicht besucht, den „Tannhäuser“ dort nicht gehört. „Von ihm sprechen ist Verlegenheit“, denken auch gläubige Verehrer von Frau Wagner's Regime. Sie drehen und wenden sich, um Gutes berichten zu können, vermögen es aber doch nicht so recht von Herzen und sind fortwährend genöthigt, Einschränkungen zu machen, wenn sie vorurtheilsfreien Ansichten begegnen. Zum „Lohengrin“ trat ich die Pilgerfahrt wieder an, weil ich doch begierig war, zu sehen, wie sich dieses innige, lichtvolle Gebilde des deutschen Meisters in einer Aufführung ausnehmen müsse, in der alle Rollen mit Ausnahme des Königs und des Heerrufers von fremdländischen Sängern dargestellt würden. Es war ein merkwürdiges Erlebniss. Ich habe die letzte Vorstellung gehört und es wurde mir später erzählt, dass über dieser ein ganz besonderer „Unstern“ gewaltet habe. Ich bin aber der Ansicht, dass kleine Unglücksfälle, die bei der besten Vorbereitung hie und da vorkommen können, den Eindruck einer sonst guten Aufführung höchstens

demjenigen trüben können, der mit der Absicht, zu nörgeln, hingeht. Das aber, was ich in dieser Lohengrin-Vorstellung gesehen und gehört habe, kann nicht nur Folge eines Unsternes gewesen sein. Lohengrin und Elsa sangen so affektirt, mit so unnatürlichen Portamentos ausser Takt und Rythmus, dass man meinen konnte, Gounods Faust und Margarethe in Kostümen der wagnerischen Oper vor sich zu haben. Lohengrin detonirte dabei im dritten Aufzug so stark, dass er schliesslich den ganzen Chor in ein unerträgliches Zu-tief-Singen hineinzog. Das könnte man allenfalls auf den „Unstern" schieben; es soll aber keineswegs nur in der von mir gehörten Vorstellung vorgekommen sein. Die Hauptforce Elsas bestand darin, die melodischen Phrasen pianissimo auszuhauchen, so dass aus den Reihen der anwesenden Ladys und Gentlemen jedesmal ein bewunderndes „Ach!" ertönte, wenn sie damit fertig war: eine im Lohengrin stylwidrige, undeutsche und widerliche Manier. Ortrud und Telramund waren ein richtiges Bösewichterpaar. Das früher beliebte „Andeuten", welches u. A. im „Tannhäuser" die Lächerlichkeit hervorgebracht hatte, dass die auffliegenden Liebesgötter im Bacchanal ihre Pfeile nicht wirklich ab-

schossen, sondern mit gespanntem Bogen und angelegtem Pfeile vorbeifliegen mussten, schien nach dem offenbaren Misserfolg des „Tannhäuser“ sich als zu wirkungslos erwiesen zu haben und man griff zu dem unzweifelhaft effectvolleren Übertreiben. Wenn Telramund wie ein Wahnsinniger herumraste und Ortrud am Schluss des zweiten Aktes, bevor sie die drohende Bewegung gegen Elsa zu machen hat, mit schlangengleichen Windungen über die ganze Breite der Bühne fegte, so hatten wir Das vor uns, was Bayreuth gerade nicht sein will und nicht sein soll, nämlich ein „Theater“ im schlimmsten Sinne des Wortes. Von richtiger deutscher Aussprache war während des ganzen Abends nicht viel zu hören. Den Künstlern konnte man füglich keinen Vorwurf daraus machen, aber hätte es in deutschen Landen nicht genug Sänger gegeben, die unter der richtigen Anleitung ihre Aufgabe besser gelöst und uns wenigstens das Kauderwälsch der verschiedenen Sprachaccente erspart hätten? Die ausländischen Besucher wurden natürlich dadurch nicht gestört und die biederen Deutschen fanden's ganz schön, den Lohengrin auch einmal mit Verunstaltung ihrer Muttersprache zu hören; Manche spieen sogar Gift und Galle gegen den, der was

daran auszusetzen fand. Frau Wagner nannte Frau Nordica's opernhaft parfumirte Elsa den „Triumph des Auslandes." So ging es in Wagner's deutschem Festspielhause im Jahre 1894 zu.

Die Inszenirung war in mancher Hinsicht unbeholfen, in mancher verstiess sie direkt gegen Wagners Vorschriften. Die fast gleichzeitige Aufführung des „Lohengrin" in München, die wegen der naheliegenden Concurrenz in Bayreuth einen Sturm der Entrüstung hervorgerufen hatte, war ungleich gelungener und lebensvoller. Mochte man auch mit einzelnen Äusserlichkeiten, so z. B. mit dem Erscheinen der Bischöfe im 2. Aufzug sich nicht einverstanden erklären, so fühlte man doch heraus, dass ein Mann die Darstellung geleitet hatte, dem das „Dämonische der Bühne" nicht nur in der Phrase, sondern in der That aufgegangen war. Besonders auffallend war in Bayreuth die Neigung, durch ein militärisches Vor- und Rückwärtsschreiten der Männer (erste Szene des ersten Aufzuges und dritter Aufzug) und durch Schliessen zweier konzentrischer Kreise, von denen der eine nach rechts, der andere nach links schritt (Schluss des ersten Aufzuges und zweiter Aufzug), Leben in die Masse zu bringen. Beinahe alle Bewegungen des Chores

geschahen auf einen Ruck und ein scharfes Auge gewahrte das ängstliche Lugen der Sänger nach der Coulisse, wo der das Zeichen gebende Inspizient stand. Diese Art der Dressur grosser Massen wirkte ermüdend und oft auch lächerlich, so z. B. am Schluss des ersten Aufzuges das plötzliche Erheben und gleichmässige Schwenken der Baumzweige. Das Volk greift zu solchen Zeichen der Begeisterung — man denke sich den Vorgang in Wirklichkeit — doch erst allmählich und auf Anregung Einzelner, niemals aber auf Kommando. Dann hätte man doch auch sehen müssen, wie das Volk in wachsender Erregung die Zweige von den Bäumen abbricht, denn woher kommen diese in so grosser Anzahl auf die Bühne? Der „Regisseur" begnügt sich allerdings mit der einfachen Antwort: „Sie liegen aufgeschichtet hinter der Coulisse"; in Bayreuth sollte aber kein Platz für offenbare Gedankenlosigkeiten sein.

Nach Wagners Vorschrift übergiebt Lohengrin, ehe er zum Gottesgericht schreitet, Elsa der Hut des Königs. Heisst das etwa, wie es ausgeführt wurde, dass Elsa sich zum König auf den Thron setzen darf? Sie ist allerdings Fürstin und hat Anspruch auf königliche Ehren, aber sie ist eines furchtbaren Verbrechens angeklagt, und

wenn auch der König von ihrer Unschuld überzeugt ist, so darf doch gerade er nicht öffentlich für sie Partei nehmen, ehe der Kampf entschieden und dadurch das Urtheil gesprochen ist. Als hierauf der König sich anschickte, das Gebet zu sprechen, erhoben sich Beide gleichzeitig, machten sich gegenseitig höfische Verbeugungen, und der König schritt die Stufen des Thrones hinab. Wagner hat doch den Lohengrin in München und Wien inszenirt. Hat er dort etwa solchen Unsinn — anders sind derartige Regiekunststückchen nun einmal nicht zu bezeichnen — angeordnet? Gewiss nicht! Elsa stellt sich neben den König, etwas unterhalb des Thrones und bleibt dort, bis sie vom Könige Lohengrin zugeführt wird, und mit dem Rufe „O fänd' ich Jubelweisen" auf diesen zueilt. Im zweiten Aufzuge schreibt Wagner vor, dass der Heerrufer nach seiner Ansprache an die Ritter sich in das Palais zurückziehe. Der Heerrufer schritt aber die Stufen herunter, mischte sich unter die Männer, die ihn unter die Arme fassten und mit ihm — natürlich im Kreise — herumzogen. Wie wenig entspricht dies der Stellung, die ein Heerrufer zu Rittern einnimt! Im dritten Aufzug, als Telramund in das Brautgemach eindringt, finden

wir folgende szenische Vorschrift: „Elsa, die sich vor Lohengrins Brust geworfen hatte, sinkt ohnmächtig langsam an ihm zu Boden.“ Was geschah nun in Bayreuth? Telramund stürzte, von Lohengrin getroffen, zu Boden und die Edlen in die Knie, ganz gleichzeitig aber Elsa wie vom Blitz erschlagen der Länge nach zu Lohengrins Füssen, so dass man zuerst sieben aufrecht stehende Personen, im nächsten Augenblick aber nur eine aufrecht und sechs auf der Erde liegen sah. Es war ein durch seine Plötzlichkeit wirkender Knalleffekt, der den Anwesenden eine Bewegung der Ueberraschung entlockte; was hätte aber Wagner zu dieser Abänderung seiner so zart empfundenen Vorschrift gesagt? Das hier Angeführte sind einzelne Beispiele, keineswegs ein vollständiges Sündenregister.

Zum ersten Male enttäuschte der Klang des verdeckten Orchesters, der stumpf und reizlos war. Der Grund konnte nicht allein in der Verdeckung liegen, denn die viel durchsichtiger instrumentirten Meistersinger klangen ausgezeichnet. Sehr schwankend und unsicher gingen die grossen Ensemblesätze des ersten und zweiten Aufzuges. Das „Bayreuther Tempo“ florirte wie im unglücklichen „Parsifal“ des Jahres 1888 und spann

seine gedehnten, endlosen Fäden, wie eine ungeheure Spinne ihr Netz, über das ganze Werk, das mir an diesem Tage zum ersten und einzigen Mal zu lang erschienen ist.

Noch ein anderer Vorfall aus dem Festspieljahre 1894 ist hier zu berichten. Leider betraf er wieder den „Parsifal". Frau Nordica hatte eines schönen Tages mit der Abreise gedroht, wenn ihr zukünftiger Gemahl nicht den Parsifal sänge, — und dieser Herr sang hierauf den Parsifal, allerdings nur einmal, aber in einer Weise, die sogar freundliche Beurtheiler mit einem Worte bezeichneten, das ich mich scheue, hier wiederzugeben. Liest man in pikanten Hofgeschichten früherer Zeiten, dass die Maitresse des Beherrschers eines Duodez-Fürstenthumes sein Theater regiren durfte, so kann man sich mit der Erfahrung trösten, dass die Liebe den Verstand gewöhnlich aussticht. Geschieht es aber in Bayreuth, der Heimstätte der Werke eines der allergrössten Genies, dass sein heiligstes Vermächtniss von seiner eigenen Gattin der Laune einer Primadonna geopfert wird, so ist das eine Handlungweise, die nicht deutlich genug gekennzeichnet zu werden verdient.

Es ist mir, als ich in meiner Broschüre

„Ueber das Dirigiren"von „Dilettantismus, Geschäftskniffen und Protektion" in Bayreuth gesprochen und darauf hingewiesen hatte, dass Aehnliches nicht vorgekommen wäre, wenn Bülow in seiner Vollkraft als Künstler und Charakter nach Wagners Tode an die Spitze getreten wäre, vorgeworfen worden, ich hätte raisonnirt, ohne zu beweisen. Obwohl der aufmerksame Leser auch dort die Beweise nicht vermissen wird, so will ich sie dennoch, gleichsam als Essenz des soeben Angeführten, hier deutlich wiederholen. Geschäftskniffe, und zwar pekuniär sehr erfolgreiche, waren die Einladungen fremdländischer, künstlerisch ungeeigneter Sänger zum Zweck der Heranziehung ausländischer Besucher. Kein Vernünftiger wird bestreiten wollen, dass Bayreuth Einnahmen, sogar grosse Einnahmen machen musste, um bestehen und Neueinstudirungen bringen zu können. Man hätte aber langsamer vorwärts gehen sollen. Der an keinem anderen Orte der Welt aufgeführte „Parsifal", welcher so gut wie gar nichts mehr kostete, hätte in würdiger Darstellung genug Geld gebracht, damit in grösseren Intervallen die anderen Werke Wagners hätten erscheinen können. Die Festspiele der Jahre 84 und 86 waren übrigens gut, die des Jahres 88

sogar glänzend besucht. Wäre der Parsifal nicht so unbegreiflich verwandelt gewesen, so wäre der Erfolg Bayreuth's im Jahre 88 nach jeder Richtung hin ein vollkommener gewesen und man hätte nicht zu ausländischen Reizmitteln greifen brauchen. Wenn auch, was nicht bezweifelt worden ist, die Familie Wagner's selbst keinen Gewinn aus den Festspielen zieht, so durfte man doch die rein künstlerischen Interessen niemals, auch nicht zum Zweck der rascheren Erreichung eines Zieles, den materiellen opfern, weil dadurch der von Wagner gewollte ideale Charakter der Festspiele, den man äusserlich trotzdem stets anerkannt wissen wollte, sofort aufgehoben wurde. Dilettantisch nenne ich vor Allem die Massendressuren im „Lohengrin", ferner stylwidrige, einen Mangel an Verständniss bezeugende Regiekunststückchen, z. B. wenn Elsa, als Lohengrin ihrem immer dringenderen Forschen nach seinem Namen wehrt, wie ein ungezogenes Kind, dem man ein Spielzeug verweigert, mit den Füssen stampfte, und endlich Frau Wagners Einmischung in rein musikalische Dinge, in denen sie nicht genügend zu Hause ist. Freilich trifft in dieser Beziehung den Nicht-Dilettanten, nämlich den, oder vielleicht mitunter sogar die sich willenlos fügenden Herren

Dirigenten, die lediglich um der Ehre willen, in Bayreuth dirigirt zu haben, ihre Ueberzeugung opferten, die grössere Schuld. Wäre da mehr Rückgrat vorhanden gewesen, so hätte Herr Siegfried Wagner wohl auch nicht wagen dürfen, seinen unlängst veröffentlichten albernen Brief an die „Redenden Künste" zu schreiben, der bereits mehrfach die gründlichste Abfertigung gefunden hat. Was endlich den eben erzählten Vorfall mit dem Parsifal der Frau Nordica betrifft, so ist das Wort Protektion dafür wahrlich recht sanft gewählt. Ich denke, ich bin die Beweise nicht mehr schuldig geblieben.

Um zu der nun folgenden Aussprache über die diesjährige Aufführung der Nibelungen-Tetralogie, wie sie es im Grossen und Ganzen verdient, eine freundliche Brücke zu finden, sei das Wenige aufgezählt, was im Lohengrin gut und vortrefflich war. Eine Glanzleistung bot Grengg als König Heinrich. Wie wohl that es, einen urwüchsigen deutschen Sänger zu hören! Ausgezeichnet waren die Chöre, besonders die Männer im zweiten Aufzug. Die Wirkung des „In Früh'n versammelt uns der Ruf" war geradezu hinreissend. An dem späteren Falschsingen trug nicht der Chor die Schuld. Mit bemerkenswerther Kunst war die

grosse bayreuther Bühne im dritten Akt zu dem kleinen Brautgemach umgeformt. Je zwei kindlich aussehende Pagen mit Lichtern öffneten die Thüren und verhältnissmässig nur wenige Personen erschienen auf der Szene, wodurch dem Vorgang ein äusserst intimer Charakter gewahrt blieb. Sehr eindrucksvoll war das erste Erscheinen Lohengrins. Als es beim ersten Rufe: „Der Schwan!“ wie ein Blitz über die Menge zuckte, deren sich alsbald eine erwartungvolle, bis zum Jubel sich steigernde Bewegung bemächtigte, da war wohl kein Zuschauer, der theilnahmlos blieb. Hier zeigte sich, leider nur für einen Augenblick, was Wagner wirklich gewollt hat, nämlich, dass das Kunstwerk wie eine geniale Improvisation der Darsteller erscheinen solle. Gewiss ist die Menge auf der Bühne zum Erzeugen einer solchen Wirkung auch „dressirt“ worden. Man merkte es aber nicht, — und das war — Kunst! Das Gelingen der erwähnten szenischen Momente und mitwirkenden Faktoren liess es doppelt schmerzlich erscheinen, dass fast alles Andere so schlimm und störend verfehlt war.

II.

Die Aufführung der „Nibelungen", die das zwanzigjährige Jubiläum des Bestehens der Bühnenfestspiele in Bayreuth bildete, reichte nicht an die der Meistersinger des Jahres 1888 heran, stand aber — wie ich mit herzlicher Freude ausspreche — höher als das seit dieser Zeit in Bayreuth Gebotene. Ueber den ersten Cyklus habe ich auch von sonst sehr leicht zu Lobeshymnen geneigten Personen wenig Günstiges gehört, war daher vom zweiten in manchen Beziehungen angenehm enttäuscht. Worin der eigentliche und tiefe Grund dieser höheren Werthschätzung besteht, wird sich nachher herausstellen; einstweilen mögen die einzelnen Faktoren näher betrachtet werden. Um mit dem Musikalischen zu beginnen, so drängte sich zunächst die Überzeugung auf, dass Frau Wagner entweder zur Einsicht gekommen war, dass die von ihr seither befohlenen schleppenden Tempi höchst lähmend und unnatürlich wirken und den Eindruck des Kunstwerkes ernüchternd gestalten, oder dass Mottl, der den zweiten Cyklus ausgezeichnet dirigirte, selbständiger aufgetreten ist

als bisher. Schon im „Rheingold“ fiel mir auf, dass das berüchtigte Bayreuther - Tempo verschwunden war. Man hörte wieder ein energisches, belebendes Vorwärtsgehen, wo es nothwendig war, und breite Stellen wurden nicht mehr so auseinander gezerrt vorgetragen, dass man nur einzelne Noten, aber keine Phrase vernahm. Diese Wahrnehmung bestätigte sich auch in den folgenden drei Abenden und wirkte erwärmend und erquickend. Ueberhaupt war die ganze Ausarbeitung des Orchesters eine vortreffliche, sowohl nach der dynamischen und rythmischen wie nach der thematischen Seite hin, der Klang berückend schön und niemals zu stark. Einige Ansichten über Zeitmaasse in den „Nibelungen“ möchte ich — ganz individuell — hier aussprechen. Sowohl im ersten Akte der „Walküre“ wie in dem des „Siegfried“ ist ein Vorgang dargestellt, in dem eine elementare, unbezwingliche Gewalt zur Haupthandlung führt, in der „Walküre“ eine mächtig entbrennende Leidenschaft zur Vereinigung von Siegmund und Sieglinde, im „Siegfried“ eine heilige, unwiderstehliche Begeisterung zur Fertigstellung des Schwertes. Die Musik drückt das innerste, eigentlichste Wesen dieser Vorgänge aus und die elementaren, keinen Augenblick unter-

brochenen, sondern stetig anwachsenden Gewalten müssen auch im Tempo durch eine immerwährende, die ganze Zeit des Vorganges andauernde Steigerung ausgedrückt werden. Natürlich kommen Abschwellungen, Ritenuti vor, aber ich möchte dieses in Worten schwer zu erschöpfende, lediglich im Gefühl liegende Problem so ausdrücken: „Der Dirigent muss über die ganze Szene eine immer mehr ansteigende, niemals unterbrochene Wellenlinie ziehen.“ Diese einheitliche Linie habe ich in den erwähnten Szenen vermisst. Sie zerfielen mir zu sehr in Einzelheiten. Nur aus einer stetigen und unaufhaltsamen Steigerung, die man in Wagners Tempovorschriften angedeutet finden kann, erklärt sich auch das zur äussersten Raserei gesteigerte Zeitmaass der Orchesternachspiele, welches, wenn es plötzlich und unvermittelt einsetzt, mehr aus der Stimmung reisst, als sie erklärt. Ferner erscheint ein Thema oft zuerst selbständig zur Einführung einer Person oder Vorbereitung eines Vorgangs und nachher in derselben Gestalt, aber als Begleitung des Darstellers. Muss es in diesem letzten Falle nicht meistens etwas bewegter — ich möchte sagen: „unwichtiger“ — genommen werden als zuvor? Wird z. B. das ganze Gespräch Wotans mit den Riesen in

der zweiten Szene des „Rheingold“ im Zeitmaass des Auftrittsthemas der Riesen dirigirt, so ist den Darstellern ein sinnvolles Sprechen und Singen ohne Zerreissen der Phrasen und Worte unmöglich gemacht. Der gleiche Fall tritt im dritten Aufzuge des „Siegfried“, von den Worten des Wanderers „Ein Vöglein schwatzt wohl Manches“ ab, ein. Geht da der Dirigent nicht etwas vorwärts, so thun es die Darsteller aus richtiger Empfindung für den Ausdruck der betreffenden Stellen von selbst; der Dirigent muss dann mit dem Orchester wohl oder übel nachzukommen versuchen und es giebt unliebsame Schwankungen. Wagner rief, wie mir ein Zeuge erzählt hat, auf einer Probe des „Rheingold“, als es zu pathetisch herging, einmal den Künstlern zu: „Leichter, leichter, Kinder! Wir machen ein Lustspielchen!“ Dieses nicht wörtlich, aber dem Sinne nach zu nehmende Wort ist sehr beherzigenswerth. Ein anmuthigeres Tempo wäre wohl auch der Szene der Rheintöchter in der „Götterdämmerung“ zu wünschen gewesen. Die Rheintöchter waren überhaupt nach der gesanglichen Seite ein dunkler Punkt der Aufführungen. Die Stimmen klangen schlecht zusammen und es wurde sehr falsch gesungen. Hier sei auchbemerkt, dass das Waldvöglein offen-

bar viel zu weit rückwärts aufgestellt war; man verstand weder Wort noch Ton.

Der dekorative und technische Theil der Aufführungen war meistens gut gelungen; freilich erschienen gerade die schwierigsten szenischen Aufgaben in Bayreuth eben so wenig befriedigend gelöst wie anderswo. Eine Ausnahme davon machte die erste Szene auf dem Grunde des Rheines. Wer gesehen hat, wie entzückend graziös, frei und ohne jeden sichtbaren Halt die Rheintöchter hier schwammen, wie blitzschnell sie im Einvernehmen mit der Musik auf- und niedertauchten, sich vereinigten und auseinanderschossen, der kann an die rumpelnden Schwimmwagen, die bisher im Gebrauch standen, gar nicht mehr denken. Das „Rheingold" selbst erstrahlte viel zu spät. Bei den Worten Flosshildens: „Schaut, er lächelt in lichtem Schein", muss es bereits angefangen haben zu leuchten, um bei dem „Heiajaheia" in vollem Lichte zu glänzen. Könnte übrigens der Goldglanz, der sich an einer hohen Stelle des Riffs entzünden soll, nicht phantasievoller dargestellt werden als durch das leuchtende Klümpchen, das schliesslich erschien? Die Verwandlungen zwischen den einzelnen Szenen gingen für das Auge bis auf einige Beleuchtungsfehler sehr

schön, für das Ohr viel zu geräuschvoll vor sich. Das ist ein Uebelstand, dem abgeholfen werden kann. Ebenso dürfen die Dämpfe bei Alberichs Verschwinden kein solches Getöse machen. Von den gestopften, pianissimo blasenden Hörnern, dem sogenannten Tarnhelm-Motiv, war an dieser Stelle nichts mehr zu hören. Die Nebelsäule, die den abstürmenden Alberich vorstellt, schlich langsam davon; sie müsste rascher verschwinden. Die Schlange, in welche der Zwerg sich verwandelt, erschien erst einige Takte nach der bezeichnenden Musik. In Bayreuth sollte man sorgfältiger, als es geschieht, auf solche, zum Gesammteindruck so nothwenige Uebereinstimmungen achten. Die Dekoration des Nibelheim selbst trifft die Stimmung vortrefflich. Zu erwägen wäre, ob der grellroth glühende Dampf, der aus der Schlucht im Hintergrunde aufsteigt, nicht im Widerspruch steht zu Loges Worten: „Durch bleiche Nebel was blitzen dort feurige Funken.“ Unbedingt umgeändert muss aber bei Wiederholungen der Schluss des „Rheingold“, die Regenbogenbrücke werden. Das in nüchternen, blassen Farben gemalte kleine Stückchen Regenbogen, dazu die Götter, die nicht wagen, darüber zu schreiten, sondern sich begnügen, Wotan den Fuss danach aus-

strecken zu lassen, wirkten kläglich. — Von hervorragender Schönheit ist die Dekoration des zweiten Aufzuges der „Walküre". Nur müsste endlich ein technisches Mittel gefunden werden, um in Felsendekorationen die sichtbaren Stufen zu vermeiden. In sagenhafter Vorzeit gab es noch keine Alpenvereine, die den Touristen schwierige Pfade durch Stufenhauen erleichterten. Im zweiten Akte der „Götterdämmerung" mögen Stufen am Platze sein; man kann annehmen, dass die Bewohner sich den Zugang zu den Opfersteinen bequemer gemacht haben. Schön finde ich sie dort auch nicht; im zweiten Aufzug der „Walküre", fern jedem menschlichen Wohnort, stören sie empfindlich. Warum ist Siegmund plötzlich hell erleuchtet, als er, zum Kampfe mit Hunding bereit, auf dem Bergjoch steht? War das Versehen oder Absicht? Man möge die Konturen der Kämpfenden sich undeutlich in den von Blitzen durchzuckten Nebelwolken abzeichnen lassen. „Könnt' ich sie sehen!" ruft Sieglinde. Erst der von Brünnhilde ausgehende weisse und der von Wotan ausgehende rothe Schein dürfen das Joch hell beleuchten. Die cachirten Walkürchen auf ihren Pferdchen gaben nicht die Vorstellung der durch die Luft sausenden muthigen Schlachten-

jungfrauen. Hier ist die Illusion wahrhaftig schwer zu befriedigen. In Wien ist der Ritt der Walküren mit wirklichen Pferden, in Paris durch eine montagne russe dargestellt. Ich halte vorüberfliegende, ab und zu grell beleuchtete Wolken, in denen sich das Bild einer Walküre, vielleicht durch einen Scheinwerfer erzeugt, erkennen lässt, noch für das Beste. Etwas wird für diese Szene immer die Phantasie des Zuschauers mitbringen müssen.

Ausgezeichnet hat sich in allen vier Abenden die Wolken-Technik, wenn ich diesen Ausdruck gebrauchen darf, bewährt. Ich habe am Himmel dahinziehende Wolken und Nebel aller Art noch niemals so wahr und doch so künstlerisch schön dargestellt gesehen wie in diesem Jahre in Bayreuth. Ich erinnere nur an das Herabschweben der Feuerwolken im „Siegfried“ und an das Aufsteigen der Nebel aus dem Rhein und deren allmähliges Sich-Verziehen nach Siegfrieds Tod. Mitunter wurde ein Spiel der Wolken direkt in Beziehung zur Handlung gebracht, um die Stimmung zu erhöhen. Das ist äusserst gefährlich und kann leicht theatralisch wirken, wenn es nicht, wie es hier geschah, mit höchster Diskretion und höchstem Feinsinn ausgeführt wird. Während der

grossen Melodie in E-dur nach Wotans Worten: „Denn Einer nur freie die Braut, der freier als ich, der Gott!“ zeigte sich am Himmel, durch zartes Beleuchten der Wolken ausgedrückt, der Sonnenuntergang. Die scheidende Sonne und der scheidende Gott! Das war von ergreifender Wirkung; eben so das kurze blutrothe Aufleuchten am bereits nächtlich dämmernden Horizont bei Wotans Beschwörung: „Wie dann einst du mir schwandest als schweifende Lohe.“ Die Phantasie zeigte uns den Feuergott auf dunkelglühenden Schwingen herbeilodernd. Im dritten Aufzug des „Siegfried“, als der Wanderer in die Worte ausbricht: „Es (das Vöglein) floh dir zu seinem Heil“ und die Stimmung in das Düstere, Drohende umschlägt, verfinsterte sich der Himmel und die Wolken jagten wild durcheinander, als ob sie selbst den Zorn ihres alten Göttervaters noch einmal mitempfänden, ehe der übermächtige Held den mächtigen Speer in Stücke schlägt. Das waren grosse Momente!*)

*) Rühren diese Einrichtungen thatsächlich von Herrn Siegfried Wagner her, so hätte er damit einen Beweis von Befähigung erbracht. Leider muss man Nachrichten, die von Bayreuth aus in die Welt gesandt werden, nur mit grosser Vorsicht aufnehmen. War da unlängst in einigen Blättern

Nicht besonders gelungen war der sogenannte Feuerzauber. Dass Wotan zuerst selbst von der beschworenen Lohe „umwabert“ ist und dann erst dem Feuer mit dem Speer den Umkreis des Felsens zuweist, kam gar nicht zum Ausdruck. Moderne Feuerwerksapparate sollten ganz bei Seite gelassen werden; die hinter den Felsen angebrachten Funkenstäuber wirkten wie Kinderspiel. Für unpassend halte ich es, dass man im ersten Aufzug der „Walküre“ das Sausen des Windes schon vor dem Aufziehen des Vorhanges hörte. Bühneneffekte bei geschlossenem Vorhang kennen wir von „Dinorah“ und „Cavalleria“ her; bei Wagner seien sie verpönt. Erst wenn das

zu lesen, das Orchester hätte nach dem vierten Cyklus, den bekanntlich „Meister“ Siegfried, wie man ihn in Bayreuth bereits nennt, dirigirt hatte, eine Deputation abgesandt, dass auch der fünfte Cyklus von ihm statt von Richter dirigirt werden möge! — Eine Erkundigung bei einzelnen Mitgliedern des Bayreuther Orchester liess diese fabelhafte Nachricht als völlig aus der Luft gegriffen erscheinen. Nein, nein! Von allen Arten von Künstlern hat der deutsche Orchester-Musiker noch den besten Charakter und lässt sich nicht so leicht zu etwas breitschlagen, das ihm gegen den Strich geht. Einzelne Speichellecker mögen auch in diesem Stande vorkommen; sollten Solche vielleicht sogar einen derartigen Putsch zu Siegfried Wagner's Gunsten zu insceniren versucht haben, so ist die Absicht davon nicht einmal zur Kenntniss aller Orchester-Mitglieder gelangt.

Bühnenbild sichtbar wird, können Kundgebungen von dorther zu uns gelangen. Schön ist die Dekoration des ersten Aufzuges im „Siegfried", grossartig die des dritten, weniger gelungen die des zweiten Aufzuges. Das Geklüft, worin Alberich haust, sah — nicht mit Unrecht — wie grosse Maulwurfshügel aus, nahm aber einen zu breiten Raum ein, so dass für den Wald zu wenig Platz blieb; den sonnig freundlichen Charakter dieses Waldes muss aber die Dekoration doch vorwiegend zum Ausdruck bringen, wenn Siegfried zu den Empfindungen und Betrachtungen während des „Waldwebens" angeregt werden soll. Warum glühte das Schwert nicht, als es Siegfried aus dem Feuer zog? Kaltes Eisen kann Niemand schmieden. Auch schlug Siegfried mit dem Hammer meistens auf den Ambos statt auf das Schwert. Das wohlige Ausgestrecktliegen Mimes auf Siegfrieds Lager, während dieser schmiedet, ist ein Fehler der Regie. Siegfried würde ihn herunterjagen, wie wir etwa einen räudigen Hund, der sich in unser Bett verkrochen hätte. Fafner, der Wurm, soll ein eidechsenartiges Aussehen, nicht aber den Kopf eines Nilpferdes haben; er soll träge im Besitz, aber entsetzlich in der Kraft als Herr des Ringes erscheinen. Auch kam er nicht

direkt aus dem Hintergrunde der Höhle, sondern seitwärts heraus. Erleichtert dies den technischen Apparat, so male man die Höhle selbst auch mehr seitwärts; besser wird es sein, wenn Beides, Wurm und Höhle, en face erscheinen. Der Kampf wirkte durchaus nicht überzeugend. Das Bischen Dampf, was aus dem Nilpferdkopf hervorquoll, entsprach nicht der Vorstellung eines aus seinen Nüstern speienden fabelhaften Riesenthieres. Siegfried sprang nicht über den Rücken des Thieres, Fafner bäumte auch nicht genügend den Vorderleib, so dass Siegfried, wie fast an allen Theatern, irgendwo an der Seite sein Schwert verschwinden lassen musste, statt es dem Wurm ins Herz zu stossen. Gut waren die Mundbewegungen des Thieres, aber die Stimme des Sängers tönte auch hier nicht aus Fafners Leib selbst, sondern seitwärts hervor. Fafners Stimme klang ausserdem zu schwach, zu menschlich trotz der rauhen Stimme des Sängers; wahrscheinlich trug das zu kleine Sprachrohr daran die Schuld. Erst als er tötlich verwundet ist, nimmt seine Stimme einen weicheren, rührenden Charakter an. Wagner wusste wohl, was er that, als er zwei Sprachrohre vorschrieb. Befolgte man doch immer seine Weisungen! Die Erscheinung Fafner's selbst ist an

manchen Theatern, vor allem aber in München, besser dargestellt, als in Bayreuth. Als später Siegfried den Körper des toten Wurmes in die Höhle schieben soll, war dieser noch lange sichtbar, als Siegfried schon gar nicht mehr schob, und zog es vor, als wandelnder Leichnam aus eigener Kraft in seine Behausung zurückzukehren. Man dürfte in Bayreuth keine Mühe scheuen, solche Szenen, die so leicht lächerlich wirken, tadellos auszuführen. Dass Mime sich hinter den Rücken des Wurmes spielen muss, damit ihn Siegfried dort erschlägt, erleichtert das Vertauschen des wirklichen Mime mit der Puppe, die Siegfried später in die Höhle wirft, sieht aber gekünstelt und unnatürlich aus, wie das sogenannte „Sich-Vorbei-Spielen“ immer. Mime ist viel zu feige, als dass er selbst an den Rachen des toten Fafner zu nahe heranginge. Soll ein wahres Bild entstehen, so muss Fafners Riesenleib stets den dunklen Hintergrund bilden, Siegfried mehr vorn auf der Anhöhe stehen und Mime sich auf dem zu dieser Stelle ansteigenden Weg empor bis zuletzt ganz nahe an Siegfried heranschleichen. Sehr unpoetisch war das Waldvöglein dargestellt; ohne merkbaren Flügelschlag wurde es in hüpfenden Bewegungen ziemlich langsam über die Bühne

gezogen. Im dritten Aufzug habe ich es vergeblich gesucht. — Einen Glanzpunkt der dekorativen Ausstattung bildete die Feuerverwandlung dieses Aktes.

Sehr stimmungsvoll wirkte der Anfang der „Götterdämmerung", die Szene der Nornen. Dass jede Norne, so lange sie spinnt und singt, von einem eigenthümlich magischen Lichte beleuchtet ist und so gleichsam die innere Erleuchtung auch äusserlich sichtbar wird, ist sehr gut; nur dürfte dieses Licht dann nichts von der umgebenden Dekoration, sondern ausschliesslich die Person selbst treffen. In der folgenden Verwandlung (Halle der Gibichungen) fiel die tiefblaue Farbe des Wassers auf. Das war der Comer See bei Bellagio, aber nicht der Rhein. Warum dreht Hagen, so lange er mit Gunther und Gutrune am Tische sitzt, diesen fortwährend den Rücken zu? Ein grober Fehler der Regie ist es, dass der Kahn mit Siegfried gegen den Strom schwimmend ankommt, während Siegfried ruhig sein Ross hält. Diesen Kahn treibt keine Kraft, auch keine „dämonische". Siegfried muss einfach rudern. Am Schluss des zweiten Aufzuges der „Götterdämmerung" wirkten die mit steifen Beinen hereingeschobenen, ausgestopften Opferstiere eben

so unnatürlich wie die Widder vor Frickas Gespann in der „Walküre“. Sehr schön ist die erste Dekoration des dritten Aufzuges. Vielleicht könnte hier das Schwimmen der Rheintöchter natürlicher gemacht werden. Es sah aus, als gingen sie an einer seichten Stelle zu Fuss im Wasser umher. Das Schlussbild der „Götterdämmerung“ war treu nach der Vorschrift gestellt, aber die vornesitzenden, die Götter in der durch die Entfernung nothwendigen Verkleinerung darstellenden Kinder kontrastirten mit den auf dem Prospekt gemalten, viel zu gross erscheinenden Gestalten. Der Einsturz der Halle war zu ungeheuerlich und erinnerte lebhaft an den „Propheten“. Wie könnten Männer und Frauen in einem von solcher Katastrophe heimgesuchten Hause noch lebend bleiben? Alle standen ruhig im Vordergrunde der Bühne, während das Dach über ihnen zusammenbrach. Das Feuer des Scheiterhaufens darf die Halle höchstens so weit ergreifen, dass die Aussicht nach dem Hintergrunde zu vollständig frei wird. Geradezu komisch wirkte die papierne Brünnhilde, die indie Flammen hineinflog. Frau Vogl in München hatte es ermöglicht, sich auf das von ihr selbst abgerichtete Ross zu schwingen und in den lohenden Scheiterhaufen hineinzuspringen.

War neben vielem ganz Vortrefflichen dekorativ und technisch auch noch Manches mangelhaft, so ist die Ausstattung der „Nibelungen“ in Bayreuth doch im Ganzen weitaus besser als an anderen Orten. Die von Wagner gestellten Aufgaben sind so gross, dass oft wiederholte Versuche erst zum letzten Ziele führen werden und jede Verbesserung dankbar zu begrüssen ist. Nicht so viel Gutes kann über die Kostüme gesagt werden; hier trat eine krankhafte Originalitätsucht zu Tage, die zum Styl des Werkes absolut nicht passte. Schon die drei Rheintöchter erschienen zum allgemeinen Erstaunen in drei Farben, rosa, weiss und grün. Sie sind doch Wesen, dem Elemente, in dem sie leben, entsprossen, sie sollen es gewissermaasen personifiziren, können daher auch nur in der Farbe dieses Elementes, einem bläulichen Grün, absolut nicht verschieden von der Farbe des sie umgebenden Wassers, erscheinen. Ferner war ein Theil ihrer Haare modern auffrisirt. Welche Coiffeuse macht sie denn auf dem Grunde des Rheines so zurecht? Man denke sie sich in den Haaren und am Körper mit Schilf und Wasserblumen phantastisch geschmückt, aber Alles, was an heutige Gewohnheiten erinnert, muss von

diesen Erscheinungen doch sehr ferngehalten werden. Im „Rheingold“ überraschte und entzückte die Art ihres Schwimmens; ausserdem verbarg der grüne Wasservorhang zum Theil das Fehlerhafte, was in der „Götterdämmerung“ um so klarer hervortrat. Das waren meinetwegen „les filles du Rhin,“ aber niemals die Rheintöchter. Wie sah Freia aus? Sie trug ein rosaviolettes Kleid mit eingewebten oder eingestickten, grossen, dunklen Blumen, geschürzt und mit altdeutschen Puffärmeln versehen. Für solche Aermel scheint Frau Wagner überhaupt Vorliebe zu haben, denn auch Fricka, Gutrune und Waltraute waren so à la Gretchen ausstaffirt. An dem so viel getadelten Kostüm des Froh fand ich nichts auszusetzen. Sein Kleid hatte die Farbe junger Blätter; das passt für ihn.*) Geradezu komisch wirkten hingegen Fafner und Fasolt, der erste schwarz wie ein Köhler, der zweite weiss wie ein Schneehase. Standen sie zusammen, so sahen sie aus wie Chokolade und Zuckerguss beim Konditor. Der edle Gibichung Gunther erschien als Kartenkönig, und seine Mannen entsprachen nicht dem Bilde, das man

*) Es soll, wie mir später erzählt worden ist, für den zweiten Cyklus geändert worden sein.

sich von germanischen Recken macht. Sie waren zu weichlich, zu modern; solche Figuren könnten erscheinen, wenn es Jemand einfiele, einen „altgermanischen Maskenball“ zu arrangiren. Das Derbste wird hier das Richtigste sein. Warum gebrauchten die Mannen und Hagen nicht Stierhörner, sondern zierlich gewundene Metallinstrumente, denen man ansah, dass sie unmöglich die mächtigen Töne von sich geben konnten, die unser Ohr vernahm? (Man erzählt, sie seien in Schweden gefundenen Metallhörnern nachgebildet, die nachweislich urältesten Zeiten angehören. Mag sein. Das rein Historische hat aber auf der Bühne gar keinen Werth. Man unterrichte sich darüber in Wagners Schriften.)

Den interessantesten und wichtigsten Faktor der Festspiele bildeten die ausübenden Künstler. Es sei im Voraus bemerkt, dass die allgemein üblichen Unarten, die man in Bayreuth beseitigt zu hoffen berechtigt ist, z. B. das „ins Publikum Singen“, das ängstliche Starren nach dem Kapellmeister, die Unsitte, zu weit in den Vordergrund zu treten, offenbare Theilnahmlosigkeit, während man nicht zu singen hat, immer noch sehr bemerkbar waren, die Aufführungen sich also darin wenig von alltäglichen Opernvorstellungen

unterschieden. Schon aus diesem Grunde kann von einem ausgeprägten „Bayreuther Styl“ oder, wie man auch zu lesen bekommt, von einer „unvergleichlichen Kunst Bayreuths“ vorläufig noch gar nicht die Rede sein. — Ein glücklicher Zufall führte mich zum zweiten Cyklus, wodurch ich einige, aus der von Frau Wagner und ihrem Vertrauensmann Herrn Kniese geleiteten Schule hervorgegangene Zöglinge sehen und mir über sie ein Urtheil bilden konnte. Es ist ein reizvoller Gedanke, junge, stimmbegabte Menschen, die noch keiner Bühne angehört haben, durch ein Monate, vielleicht sogar Jahre langes Studium zu grossen Aufgaben vorzubereiten und sie sich dafür zu erziehen. Richard Wagner hat den Plan der Gründung einer Schule bekanntlich selbst gefasst, ihn aber leider nicht mehr zur Ausführung bringen können. Für seinen Siegfried im Jahre 1876 hat er sich den jungen Unger herangebildet; der Erfolg soll den Erwartungen nicht entsprochen haben. Unger war stimmlich nicht hervorragend und besass wenig Talent. Wagner hatte sich von der schönen Erscheinung bestechen lassen. Konnte selbst er mit einem von Hause aus nicht begabten Sänger seine Absicht nicht voll verwirklichen, um wie viel weniger wird es Anderen ge-

lingen? Immer wird in erster Linie der Heranzubildende selbst ein unzweifelhaftes Talent, im besten Falle ein Genie, jedenfalls aber ein ausgesprochen künstlerisches Individuum sein müssen. Ein solches wird sich, wenn es auch nur mangelhafte Anleitung erhält, die darzustellenden Rollen selbst zurechtlegen, wird zuerst vielleicht unvollkommen und steif darin auftreten und die grössten Fehler begehen; Erfolg und Misserfolg, vor allem aber die sich wiederholenden Aufgaben selbst werden zu immer wiederkehrendem Nachdenken und Neugestalten reizen und die Leistungen sich dadurch stetig vervollkommnen. Tritt nun zu einem solchen Schüler ein Lehrer, der dem Heranwachsenden mit vollem Bewusstsein von seinem reichen Schatze mittheilt und dem öfter noch Schwankenden den richtigen Weg weist, so erleben wir Darstellungen, die Marksteine in der Kunst bilden, wie den Siegmund Niemanns, den Hans Sachs von Betz, den Gurnemanz Scarias. Eine bedeutende Persönlichkeit erscheint dann, in richtiger Weise an den rechten Platz gestellt, noch bedeutender, wie ein glänzender Edelstein in schöner Fassung noch glänzender wirkt. In Bayreuth, wo ein Lehrer und Bühnenleiter, wie Wagner es war, nicht vor-

handen ist, wird das Bedürfniss nach ausgesprochen künstlerischen Talenten ein doppelt grosses sein.

Die aus der Stylschule hervorgegangenen Sänger lieferten den Beweis eines überaus fleissigen Studiums; vollendete Kunstleistungen hat Keiner von ihnen geboten. Der Beste war Breuer als Mime. Fehlte ihm auch in vielen Momenten, so namentlich am Schluss des ersten Aufzuges, wo Mime in fanatischen, an Wahnsinn grenzenden Aberwitz sich bereits als König der Alben und Walter des Alls erblickt, die — ich möchte sagen tückische — Grösse, so war seine Darstellung doch sonst charakteristisch und für einen Neuling sogar erstaunlich. Friedrichs, der unübertreffliche Beckmesser, der den Alberich darstellte, war schon bevor er nach Bayreuth kam, ein bedeutender Künstler; er kann daher nicht als Mitglied der Schule genannt werden. Nur insofern wird er es sich gefallen lassen müssen, dazu gezählt zu werden, als er sich offenbar in Folge falscher Anleitung eine Art des Sprechtons angewöhnt hat, die seine gesangliche Leistung öfter beeinträchtigte. Da ich von dieser Erscheinung überhaupt noch zu sprechen haben werde, will ich mich hier nicht länger damit

aufhalten. Friedrichs' Alberich war schauspielerisch ausserordentlich und was hauptsächlich hervorgehoben zu werden verdient, einheitlich. Das war eine ganze Gestalt, die vor uns stand. Nicht zum geringsten durch Frau Wagner's dankbare Opferwilligkeit ist der Künstler von seiner schweren Erkrankung, die ihn so lange der Bühne entzog, glücklich geheilt. Sein Auftreten sei daher doppelt freudig begrüsst. Burgstaller als Siegfried gab eine Leistung, von der man zunächst sagen musste: Alle Achtung vor dieser Dressur! Ein Sänger, der zum ersten Male in der Riesenaufgabe des Siegfried die Bühne betritt und dem man anmerkt, dass er sich der gegebenen Weisungen zum grössten Theile voll bewusst bleibt, nimmt einen nicht geringen Grad von Bewunderung für sich in Anspruch. Ob alle Weisungen gut waren, ist freilich eine andere Frage. Burgstaller ist eine prachtvolle Erscheinung, der Kopf nicht schön, aber auf der Bühne ausdrucksvoll, die übergrosse Hagerkeit des sehr ebenmässig gebauten Körpers für den jungen Helden nicht unpassend. Aber um diese schöne Erscheinung möglichst auffällig zu präsentiren, wurde auch alles Erdenkliche versucht. Jeden Augenblick, wo er nicht zu singen hatte und

nothgedrungen still stehen musste, stellte er sich mit einem Ruck ungefähr Dreiviertel-Profil zum Publikum, Beine und Oberkörper stramm gespannt, das Haupt etwas seitwärts zurückgeworfen. Diese typische Stellung kehrte so oft wieder, dass ein gründlicher Kenner des Werkes schliesslich schon vorher wissen musste, wann sie wieder eintreten würde. Mitunter kehrte er auch, genau so stehend, dem Publikum den Rücken zu; er sollte auch von dieser Seite gesehen werden. Während Mimes Erzählung von seiner Mutter stand er vollständig im Profil zum Zuschauerraum, ein Bein vor das andere gesetzt, den Oberkörper vorgebeugt, die Hände mit etwas gekrümmten Fingern gegen Mime gewendet. Die Absicht war klar. Er sollte mit vor Aufregung verhaltenem Athem Mime die Worte vom Munde ablesen, aber die Starrheit der Stellung war gemacht und unnatürlich; es fehlte nur der Photograph. Wie kam die Regie darauf, ihn bei der Stelle „Heiss ward mir von der harten Last“ auf jedes Viertel des den Worten vorangehenden Taktes (die übermässigen Dreiklänge) einen geradezu tölpelhaften Schritt nach vorwärts machen zu lassen? Ein Held wie Siegfried wird niemals, auch wenn er müde

von harter Mühe ist, so in den Knieen zusammenknicken, wie Burgstaller es thun musste. Diese und ähnliche offenbar einstudirte Aeusserlichkeiten wirkten beinahe während der ganzen Leistung verletzend *); dennoch steckte in diesem Siegfried Etwas, das ihn sympathisch machte. Er hat eine schöne, etwas barytonal gefärbte Stimme und — was am angenehmsten auffiel — es scheint überschüssige Kraft in ihm zu stecken. Schauspielerisch wie stimmlich ging er voll drauf los, Licht und Schatten fehlten gänzlich. Wenn er das untaugliche Weidenrohr wegwarf, so machte er eine Bewegung, als ob er einen grossen Stein schleudern müsse. Wenn er mit den halb scherzhaften Worten „Ein Albe führte mich irr" auftrat, so sang er mit einer Kraft, als ob es gelte, Fafner nochmals zu töten. Das fortwährende Forciren der Stimme bis zur äussersten Kraftanstrengung rächte sich durch Versagen der Töne oft in den wichtigsten Augenblicken. Mitten im vollen Geben seiner Kräfte erinnerte er sich dann einer ergangenen Weisung und befolgte sie; dann kam aber meistens etwas Unnatürliches,

*) Eine solche Aeusserlichkeit ist auch das kindische froschartige Hüpfen Mimes bei und vor den Worten „Willkommen, Siegfried!", als er ihm den Trank aufdringen will.

eine Pose, heraus. Das wären bei einem gereiften Künstler grosse Fehler, bei einem Neuling fällt es weniger schwer ins Gewicht. Gerade dass er öfter nicht klügelte, dass man ihm die Fügsamkeit unter die ergangenen Weisungen anmerkte und dass er mitunter, wenn auch noch unbewusst, mit seinem Fühlen im Widerspruche zu diesen Weisungen stand und sich nur denen, die ihn ans Licht gezogen hatten, als folgsamer Schüler erweisen wollte, liess ahnen, dass er auch eigene, und zwar recht kräftige, künstlerische Fähigkeiten besitzt, die durch selbstständiges, freies Nachdenken über die gestellten Aufgaben unterstützt, schöne Früchte tragen können. Burgstallers Leistung hinterliess jedenfalls eine frohe Hoffnung mehr, dass uns auch in Zukunft noch Siegfriede und nicht nur Turridus und Bajazzos geboren werden sollen.

Dass Burgstaller und die anderen Zöglinge musikalisch öfter unsicher waren und dadurch namentlich im „Siegfried“ sehr bedenkliche Schwankungen mit dem Orchester entstanden, kann damit entschuldigt werden, dass Neulinge auf der Bühne standen, obwohl man immer dagegen fragen können wird, ob wir nach Bayreuth kommen, um Schülervorstellungen zu sehen. Ganz

unverzeihlich ist es aber, dass die Scene der Walküren so schlecht klappte. Ganze Stellen blieben fort und man vernahm des Kapellmeisters einhelfende Stimme. Bei einer gewöhnlichen Theater vorstellung wird derartiges energisch gerügt; in Bayreuth erschien es wohl so Manchem — „unvergleichlich".

Burgstallers Siegfried und andere Leistungen bestätigten neben Erfreulichem leider auch wieder eine oft bemerkte und schmerzlich gefühlte Wahrnehmung, nämlich den vollständigen Verfall der Gesangskunst in Deutschland. Richtige Bildung, Verbindung und Schattirung der Töne, sinnvolle, musikalische Phrasirung finden wir äusserst selten bei einem der jungen, heranwachsenden Künstler. In Bayreuth wird alles der Aussprache geopfert; das geht so weit, dass die Sänger oft überhaupt nicht mehr singen, sondern sprechen, was nur in einzelnen, höchst seltenen Fällen seine Berechtigung haben mag. (Man lese, was Wagner über den Fidelio der Schröder-Devrient in „Schauspieler und Sänger" schreibt.) Die bayreuther Stylschule hat sich bereits den Spitznamen „Konsonanten-Schule" erworben, — nicht mit Unrecht. Zischend und das Wort zerreissend werden die Konsonanten hervorgestossen, oft zum Nach-

theil nicht nur der Vokale, die mitunter sogar falsch (e wie i, a wie das französische an) ausgesprochen werden, sondern, wenn diese auf eine etwas längere Note komponirt sind, auch der Töne. Ist Wagners Kunstwerk nicht auch wesentlich Gesang? „Wagner ruinirt die Stimmen“ und „Wagnersänger können Mozart nicht mehr singen“ sind die Phrasen, die man bis zum Ekel vernehmen muss. Man höre den Octavio oder den Tamino von Vogl singen! Die Jungen sollen singen lernen, wie es die Alten gethan haben, und nicht früher auf die Bretter hinaustreten, als bis sie was können; dann werden sie auch Mozart zu singen verstehen und keine Wagner-Rolle wird ihre Stimmen ruiniren. Seit jeher ist eine gründliche, gesangstechnische Ausbildung die unerlässliche Vorbedingung einer künstlerischen Leistung auf der Bühne gewesen und Wagner hat darin nicht das Geringste geändert. Wie oft bat er die Sänger, wenn sie in seinem Sinne wirken wollten, jedes Nötchen, wie er es geschrieben habe, zu singen. Freilich ist ein deutliches Aussprechen, eine klare Behandlung der Sprache nicht minder eine absolute, an den Bühnenkünstler zu stellende Forderung. Aber lässt sich Beides, Gesangs- und Sprachkunst nicht,

eines im Dienste des andern, vereinigen? Friedrichs z. B. zeigte allerdings immer „Hast, Gier, Hass und Wuth," wie es Wagner von Alberich verlangt und an Hill's Darstellung so sehr rühmte, aber Hill war ein Gesangskünstler allerersten Ranges und liess, wie auch der ausgezeichnete Schelper in Leipzig, das musikalische Singen bei aller Schärfe des Ausdrucks niemals ausser Acht, was bei Friedrichs leider öfter der Fall war. Die Scene zwischen Alberich und Mime im zweiten Aufzug des „Siegfried" gehörte nicht mehr dem musikalischen Drama an, sondern war ein melodramatisches Possenspiel, das zwei halb sprechende, halb kreischende Zwerge mit Orchesterbegleitung aufführten. Man lese, was Wagner im „Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876" über die Lösung der Riesenaufgabe, die er dem Wotan im zweiten Aufzug der „Walküre" stellt, durch Franz Betz schreibt. „Hier war für den Vortrag, für die Behandlung der Stimme, des Tones und vermöge dieser der Sprache selbst, nicht weniger als Alles neu aufzufinden und in innigst geistige Uebung zu setzen. Eine Jahre lange ernste Vorbereitung befähigte meinen Sänger zu der Meisterschaft in einem Style, den er durch Lösung seiner Aufgabe selbst erst zu erfinden

hatte.“ Wird aber ein Sänger fähig sein, für eine neue Aufgabe einen neuen Styl zu erfinden, wenn er nicht vollkommen Herr seiner Stimme in allen Lagen ist und dadurch die Sprache aus dem Geiste der Musik, die Musik aus dem Geiste der Sprache begreift? — Er wird es ebenso wenig können, wie ein Arbeiter in seinem Fache etwas zu leisten im Stande sein wird, der nicht einmal sein Werkzeug zu handhaben versteht. — Haben wir überdies nicht auch in diesem Jahre, während der letzten Festspiele diese Vereinigung in höchster Vollendung erlebt? Ich nenne die Namen Rosa Sucher und Heinrich Vogl. Die Sieglinde und der Loge waren Leistungen, die thurmhoch über alles Uebrige hinausragten. Sie liessen uns Wagners Kunstwerk lebendig erstehen und hoben uns in jenen Zustand hoher Begeisterung, die wir in Bayreuth empfunden haben, als Wagners Intentionen noch durch ihn selbst und seine von ihm berufenen Künstler uns offenbar wurden.

Wie man freilich heute im Wahnfried über jene grosse Zeit denkt, erfuhr ich zur Genüge erst aus einem Berichte über den zweiten Cyklus aus der Feder des Herrn Houston Stewart Chamberlain, dem Verfasser der neuen Biographie Wagners. Nach einer Invektive gegen Frau Lilli

Lehmann, der hier der Umfang und die Ausbildung ihrer Stimme als „Unarten“ vorgeworfen werden, lesen wir wörtlich, dass die „Nibelungen“ 1876 und „Parsifal“ 1882 unter Zuziehung von Künstlern zur Aufführung gelangt seien, die „für die Absichten Wagners mehr oder weniger ruinirt waren“. Das stimmt genau mit den früher erwähnten abfälligen Aeusserungen über jene Künstler, die ich schon vor zehn Jahren im Wahnfried vernommen hatte. Was wollen Frau Wagner und die Verbreiter ihrer Meinungs- und Willensäusserungen damit bezwecken? Soll die Erinnerung an die Festspiele zu Lebzeiten des Meisters verkleinert werden, damit um so blendender dastehe, was seine Gattin seither geleistet hat? Und wenn so Ungeheuerliches wirklich gewollt wäre, sind keine Männer da, die wagen, ein kräftiges Wort zu sprechen und dieser maasslosen Verletzung jeglicher Gerechtigkeit zu steuern? Wenn Richard Wagner die diesjährigen Festspiele erlebt hätte, wie hätte er sich gesehnt nach seinem Niemann, seinem Betz, seinem Hill, seiner Materna, jenen urkräftigen, gesunden Persönlichkeiten; wie hätte er sich gefreut, seinen Loge nach zwanzig Jahren frisch und immer noch jugendlich wieder zu hören! Möge die Eile, womit er damals sein grosses Werk bewerk-

stelligen musste, manche Mängel nicht ausgeglichen, Manches noch unfertig gelassen haben, was würde aber, um nur Einen herauszugreifen, eine Erscheinung wie die Niemann's heute für die Festspiele bedeuten! Welchen Eindruck haben wir, als er noch in Wirksamkeit war, vom ersten Akte der „Walküre" empfangen! Und solche Künstler sollenfür des Meisters Absichten „ruinirt" gewesen sein? Das wagt Herr Chamberlain offen zu verkündigen? Wenn er in seinen langathmigen, von rosigem Nebel umhüllten Berichten die Unvollkommenheiten der Aufführungen, die selbst er zugeben muss, mit dem Vorhandensein eines unvergleichlichen Gesammteindruckes entschuldigen möchte, so ist das nach meiner Meinung zwar das Gegentheil der Wahrheit, denn gerade dieser Gesammteindruck fehlte in Bayreuth gänzlich; wäre er vorhanden, so machten sich misslungene Einzelheiten weniger störend bemerkbar und wären vielleicht kaum erwähnenswerth. Es mag aber Chamberlains Ueberzeugung sein und niemand wird ihm das Recht, sie auszusprechen, bestreiten können. Mit Entschiedenheit muss es jedoch zurückgewiesen werden, wenn er, um das heute in Bayreuth Gebotene in ein glänzenderes

Licht zu stellen, diejenigen Künstler beleidigt, deren Leistungen für alle Zeit mit Wagners Kunstwerk unzertrennlich verbunden bleiben und für die späteren Generationen vorbildlich werden sollten. Die Geschichte lehrt uns so manches ähnliche Beispiel eines lächerlichen Byzantinismus. Auch der von Bayreuth wird von der Nachwelt die gebührende Kritik erhalten und dorthin rangirt werden, wohin er gehört.

Noch ist ein Wort über den vierten Zögling der Stylschule, Frau Gulbranson, zu sagen. Sie sang viel besser als die anderen zwei, ihre Stimme ist gross und seelenvoll; dabei trägt Darstellung und Erscheinung den Charakter des Kindlichen, Jungfräulichen und hat, wie sehr richtig vielfach bemerkt wurde, gar nichts Primadonnenhaftes an sich. Aber dafür fehlt ihr auch die Grösse und Wucht der Intention. Wie klein erschien das Erwachen im „Siegfried", wie eingelernt ihre Darstellung im zweiten und dritten Aufzug der „Götterdämmerung". Namentlich in der Szene, wo sie, die Hand an der Spitze des Speeres, den Tod auf Siegfrieds Haupt beschwört, versagte ihre Kraft vollständig. Es ist nicht zu erkennen wie weit Frau Gulbranson's Beanlagung, wie weit die Bayreuther Schule dafür verantwortlich

ist; es ist nicht zu ermessen, wie sich ihre Leistungen ausserhalb Bayreuths, wenn die dortigen Einflüsse weniger stark auf sie wirken, gestalten werden. Immer wird es ein verkehrter, absurder Gedanke sein, Talent und Individualität durch eine Schule ersetzen zu wollen. Wagner sagt einmal, wir müssten unseren Blick für das Genie schärfen, damit wir sofort erkennten, wo es sich zeigt. Wie weit ist Bayreuth heute davon entfernt, dies zu befolgen? Wer die Materna, die Sucher, die Reicher-Kindermann gesehen hat, konnte sich eine Vorstellung machen, wie Wagner sich seine Brünnhilde gedacht hat. Auch das mannheimer Hoftheater besass einst in der durch ihre Verheirathung der Bühnenthätigkeit leider viel zu früh entzogenen Cäcilie Mohor eine Brünnhilde, die Frau Gulbranson überlegen war. Von dieser verstand man ausserdem, im Gegensatz zu den Uebrigen, sehr wenig von den Worten, auch wenn man die Dichtung genau gegenwärtig hatte. Sie ist Schwedin und steht mit dem Deutschen noch stark auf dem Kriegsfusse. Das ist ihr selbst weniger zu verargen, als es zu verwundern ist, dass Niemand von den verhältnissmässig wenigen anwesenden Deutschen davon etwas gemerkt zu haben scheint. Nirgendwo habe

ich diesen so auffälligen Uebelstand auch nur erwähnen, viel weniger ihn tadeln hören.

Dieses Nichtbeachten eines so wichtigen Momentes giebt zu einer Betrachtung sowohl über die Leitung der Festspiele als auch über das deutsche Publikum Anlass. Gewiss war es richtig, alles nur Mögliche ins Werk zu setzen, damit die bayreuther Aufführungen fortbeständen, und Wagners Gedanken einer Stylschule auszuführen; gewiss verdient der Muth, die Arbeitskraft und auch die Klugheit, womit Frau Cosima Wagner sich an die Spitze der praktischen und künstlerischen Leitung der Festspiele gestellt hat, Staunen und Anerkennung. Aber bei Prüfung des Resultates wird in erster Linie gefragt werden müssen, wie die Persönlichkeit beschaffen ist, die es unternimmt, einen so gewaltigen und weltbewegenden Gedanken aufzugreifen und weiterzuführen. Mit Hingabe und Entschlossenheit allein ist es da nicht abgethan. Wagner war ein d e u t s c h e r Meister, mit Weber der deutscheste, der je gelebt hat. Beethovens Musik, obwohl auf deutschem Boden fussend, umspannt die ganze Welt. In ihrer unfassbaren, unermesslichen Grösse hat eine über die Menschheit hinausgehende Idee ihren Ausdruck gefunden; darum war er auch

nicht wesentlich Dramatiker, sondern lebte und webte hauptsächlich im Mysterium der absoluten Musik. Zu Wagner hingegen kann man die Worte sagen, die er Weber in das Grab nachrief: „Sieh', nun lässt der Britte Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche!“ Deutsch ist die innerste Seele seines Kunstwerkes, für Deutsche ist es entworfen und Deutsche sollen es ausführen. Die Gattin und Erbin des Meisters, die jetzige Leiterin der Bühnenfestspiele ist von väterlicher Seite Magyarin, von mütterlicher Französin, also nichts weniger als deutsch. Es ist nun sehr fraglich, zunächst, ob ein Wesen, hervorgegangen aus einer Mischung so heterogener Nationen, den kerndeutschen Grundgedanken des wagnerischen Kunstwerkes in seiner Tiefe ganz zu erfassen vermag, ferner aber, ob ein Weib im Stande sein wird, diesen Grundgedanken zu lebendigem Ausdruck zu bringen, ihn aus sich heraus zu produziren. Ich sage absichtlich „produziren“, denn eine vollendete Darstellung des wagnerischen Kunstwerkes geht weit über das sogenannte Reproduziren, über Schauspiel-, Gesangs-, Regie- und Dirigirkunst hinaus. Sie erfordert ein geniales Erfassen des

zu erscheinenden Bildes in seiner Gesammtheit, verbunden mit der genauesten Fachkenntniss auf allen einschlägigen Gebieten und der Fähigkeit, das innigst und lebhaftest Erschaute nunmehr im Einzelnen so mitzutheilen, dass, wie in einem vollkommenen Organismus jedes Glied sich in das andere fügt und keines zu viel, keines zu wenig giebt, aus den einzelnen Theilen das ganze ungetheilte Bild wiederum herauswächst. Diese Wirksamkeit ist eine vollständig neue, bisher nie dagewesene, weil sie erst durch Wagners Kunstwerk wirklich erfordert wird, sie setzt desshalb auch eine nicht dagewesene, vollständig neue Begabung dafür voraus. Eine solche Begabung wird wesentlich produktiven Charakters sein, nicht gleichwerthig dem Dichten und Komponiren selbst, dieses aber nothwendig ergänzend und so gewissermaassen die dritte Macht eines festen Bundes bildend. Der Künstler in Wagners Sinne wird im Stande sein müssen, sein Werk selbst zu dichten, zu komponiren und darzustellen, worunter Inszeniren, eventuell selbst Dirigiren, Anleitung zur Herstellung von Dekorationen und Kostümen u. s. w. in einer Alles überschauenden Gesammtthätigkeit verstanden ist. Erst eine Vereinigung dieser drei Fähigkeiten ermöglicht

sich gegenwärtig, dass
feststellen kann, die
gold", wenn es von
neigten Kapellmeister
Aufführung unter einem
den Dirigenten um acht
variren kann, und ein
heuren Dehnungen dazu
Akt schon um mehr a
verlängern. „Mottl hat d
erklärte Frau Wagner k
daran, und „Parsifal"
Tischreden feierlichst
war der Grund? Man
und Vermuthungen, niem
Erklärung. Das am näch
wesen, an periodischen
Personen zu glauben,
ganzen sogenannten
vorher sehr raffinirt
und die absolute Rich
nicht durch Eingeweihte
Man hatte es also mit
Die Aufführung des „
Jahre später hörte, wa
weil auch szenisch —

eine Frau besitzen, denn niem
nen genial produktiv sein. Ein
ches Gedicht, ein leidliches Bi
chste, wozu sie sich aufschwinge
das gelingt nur in seltenen F
stlerische Thätigkeit beschränkt
schliesslich auf das Reproduziren, r
Erreichen eines oft hohen Grades
menheit in der Instrumental-, Gesa
nspielkunst. Darüber können un
auch nicht hinaus. Sie sind ihrer N
fangende und das Empfangene w
ende, nicht aber zeugende Wesen, —
solches wird den erforderlichen pro
rakter besitzen, das Kunstwerk in
ne zur vollendeten Erscheinung zu
Mann muss es sein!
Frau Wagner ist an Geist und Wiss
chschnitt ihres Geschlechtes so hoch
en, dass sie trotz Allem den Festspiele
tzen und ihnen eine liebevolle Beratheri
nte, wenn sie ihre Wirksamkeit beschrä
d Männer an ihrer Seite hätte, die mit
khaltlosen Muthe der Ueberzeugung ihren
dnern entgegenträten und deren besserer
f sie auch folgte. Ihre ausschliessliche E

es, das Kunstwerk, als das es erst in der Ausführung, nicht aber nur auf dem Papier besteht, wirklich zu schaffen. Die letzte dieser drei Fähigkeiten — ich möchte sie Darstellungskraft nennen — erstreckt sich dann sowohl auf die eigenen als auch auf fremde Werke jeder Art, die so mit derselben Liebe und Intensität wie die eigenen ins Leben gerufen, in bisher nicht geahnter Frische und Eindrucksfähigkeit erscheinen werden. Ein Beispiel dafür bietet Wagners Direktion der Symphonien Beethovens; das war kein blosses Reproduziren mehr. Dramatische Werke in seinem Sinne waren, ausser seinen eigenen, nicht vorhanden, wesshalb er in Beziehung auf die Bühne seine Darstellungskraft auch nur an diesen offenbarte. Bisher hat auch nur er selbst diese universelle Art der Darstellungskraft besessen und nur ein schaffender Künstler wird sie wieder sein Eigen nennen, da ein solcher allein die von Wagner geforderte Fähigkeit des Improvisirens im allerhöchsten Sinne besitzen und dadurch seinen Leistungen den Charakter der ewig jungen, unmittelbar frischen Empfindung aufdrücken wird, Keiner aber, der einseitig Regisseur oder Kapellmeister, Schauspieler oder Sänger ist. Am Allerwenigsten wird

sie eine Frau besitzen, denn niemals können Frauen genial produktiv sein. Ein hübsches, lyrisches Gedicht, ein leidliches Bild ist das Höchste, wozu sie sich aufschwingen, — und auch das gelingt nur in seltenen Fällen; ihre künstlerische Thätigkeit beschränkt sich sonst ausschliesslich auf das Reproduziren, nämlich auf das Erreichen eines oft hohen Grades von Vollkommenheit in der Instrumental-, Gesangs- oder Schauspielkunst. Darüber können und sollen sie auch nicht hinaus. Sie sind ihrer Natur nach empfangende und das Empfangene wieder gebärende, nicht aber zeugende Wesen, — und nur ein solches wird den erforderlichen produktiven Charakter besitzen, das Kunstwerk in Wagners Sinne zur vollendeten Erscheinung zu bringen. Ein Mann muss es sein!

Frau Wagner ist an Geist und Wissen dem Durchschnitt ihres Geschlechtes so hoch überlegen, dass sie trotz Allem den Festspielen viel nützen und ihnen eine liebevolle Beratherin sein könnte, wenn sie ihre Wirksamkeit beschränkte und Männer an ihrer Seite hätte, die mit dem rückhaltlosen Muthe der Ueberzeugung ihren Irrthümern entgegenträten und deren besserer Einsicht sie auch folgte. Ihre ausschliessliche Herr-

schaft ist ein Unglück, denn die Oberflächlichen und die Rückenkrümmer — aus diesen beiden Arten besteht ja die Menschheit zumeist — nehmen Alles, was sie bietet, ohne weiter darüber nachzudenken als echtes Gold hin, weil sie meinen, es von der einzig berufenen Nachfolgerschaft Wagners zu empfangen. Ihre undeutsche, sowohl wie ihre weibliche Natur versagen aber Frau Wagner die Befähigung, diese Nachfolgerschaft wahrhaftig anzutreten, und lassen ihre vielbewunderte Thätigkeit nur als Produkt einer durch Jahre lange Uebung erworbenen Routine, nicht aber als Emanation einer wirklich genialen Begabung erscheinen. Stände statt einem undeutschen Weibe ein deutscher Mann an der Spitze, so hätten wir, selbst wenn er kein Genie wäre, die Vorliebe für ausländische Sänger, die Empfindunglosigkeit für schlechte Aussprache des Deutschen, die Neigung für „Apartes“ in Kostümen, die Verweichlichung des Kunstwerkes durch unnatürlich langsame Zeitmaasse wohl nicht erlebt. Wir hätten auch nicht erlebt, dass zur Darstellung markiger Gestalten Künstler berufen worden wären, deren Wesen ein von Hause aus weiches und passives ist, z. B. Perron für den Wotan. Es sei mir fern, diesem ausgezeichneten Sänger, den ich schon oft

aufrichtig zu bewundern Gelegenheit hatte, zu nahe zu treten; aber für den Wotan passt er nicht; er war viel zu lyrisch und sentimental. Der Fehler liegt an der Leitung, die ihn dafür berief. Vielleicht hätte der sonst vortreffliche Grengg, der wieder für den Hagen ganz ungeeignet war, durch die Wucht seiner Stimme und Erscheinung den Wotan besser verkörpert. — Dass gerade die dem deutschen Empfinden am allernächsten liegenden „Meistersinger" im Jahre 88 so überaus gut gelangen, wurde von Mitwirkenden dem mannhaften Auftreten Richters und dem Umstande zugeschrieben, dass Frau Wagner's Interesse sich in diesem Jahre mit überwiegender Intensivität dem Parsifal zugewendet hatte.

Die Erkenntniss, dass ein Mann an die Spitze Bayreuth's gehöre, mochte auch Frau Wagner aufdämmern; zu gleicher Zeit musste sie wachsende Sorge empfinden, wer die Leitung der Festspiele übernehmen könne, wenn sie selbst einmal nicht mehr am Leben wäre. Das Schicksal hatte ihr aber gut in die Hände gespielt. Ein Sohn war da, der ja der leibliche Erbe des Meisters war. Warum sollte er nicht auch zum geistigen gemacht werden können? Freilich war ein Umstand zu bedenken, der wichtig schien. Der junge Herr

Wagner war nämlich als unmusikalisch befunden und daher in der Musik nicht unterrichtet worden. Daraus hat weder er selbst noch seine Mutter vor zehn Jahren und auch noch später ein Hehl gemacht. Aber darauf kam es schliesslich nicht an. Da Leute mit individueller Begabung in Bayreuth nicht beliebt sind, ja sogar für die Zwecke der Festspielleitung als „ruinirt“ bezeichnet werden, so brauchte man sich nicht lange besinnen, auch den für die Musik anscheinend nicht begabten Siegfried so lange zu drillen, bis etwas einem Musiker Ähnliches aus ihm wurde. Auch sah Frau Wagner mit ihrer trefflichen Menschenkenntniss sehr wohl voraus, dass sie genug Leute finden werde, die zur rechten Zeit die Kunde von dem „neuen Genie“ passend zu verbreiten bereit wären. Es wurde also gewagt. In unglaublich kurzer Zeit war aus dem Zögling der technischen Hochschule nicht etwa ein Studiosus der Musik, sondern ein Meister der Dirigirkunst geworden. Mit einigen eingelernten Stücken, die er mit sehr seltsamen Nuancen vorführte, bereiste er während dreier Jahre mehrere grosse europäische Städte, in denen ihm der Name seines Vaters, die ausgedehnten Verbindungen seiner Mutter Thür und Thor öffneten; enthu-

siastische Berichte und Interviews flogen durch die Welt. Plötzlich erfolgte die Veröffentlichung eines seiner Briefe an die „Redenden Künste", woraus zu ersehen war, dass Herr Siegfried Wagner das Dirigiren bereits für einen von ihm überwundenen Standpunkt hält und sich über eine solche „an zweiter Stelle" stehende Thätigkeit erhaben dünkt. Gute Kapellmeister werden ja immer zu finden sein, meint er, also brauche er sich nicht weiter damit zu befassen. Obwohl nicht zu leugnen ist, dass dies unbedingt ein grosser Gewinn wäre, so bleibt doch die beispiellose Unverfrorenheit dieses Schriftstücks ebenso bewunderswerth als die Ruhe, mit der es die Herren Dirigenten hingenommen haben. Hans Richter als „ältester Freund der Familie" erklärt Siegfried Wagner in den „Times" für einen hervorragenden Dirigenten und Regisseur. Mag man in dieser Erklärung den Ausdruck der Überzeugung oder einen Akt der Freundschaft erblicken, in jedem Falle bleibt ein unaufgeklärter Rest übrig. Richter ist auch nur Kapellmeister und als solcher natürlich für das Dirigiren competent, versteht aber — wenigstens nach Siegfried Wagner's eigenem Ausspruch — nichts von der Bühne. Wie hat er nun herausfinden können, dass Siegfried

Wagner auch ein hervorragender Regisseur ist? — Jedenfalls ist durch diesen Brief an die „Redenden Künste“ ein ungemein lächerlicher Eindruck erzeugt worden, der durch den Weihrauch, den Frau Cosima Wagner in ihrem an den Vorstand des Berliner Wagner-Vereines gerichteten Brief ihren Getreuen streut, einen geradezu peinlichen Charakter erhält. Immerhin wäre es aber doch wünschenswerth, wenn in Beziehung auf die „Befehle“, welche die Kapellmeister in Bayreuth ausführen sollen, einmal mit genügender Deutlichkeit festgestellt würde, welcher Unterschied darin liegt, ob s. Z. Richard Wagner befahl, oder ob jetzt Cosima oder gar Siegfried Wagner befehlen.

Nicht nur Frau Wagner sondern auch das deutsche Publikum ist Schuld daran, dass Bayreuth nicht das ist, was es sein könnte. Hätte es Richard Wagner unterstützt, statt ihn anzufeinden, so hätte er sein Ziel in jüngeren Jahren erreicht und die Festspiele hätten länger unter seiner Leitung gestanden. Hätte es nach des Meisters Tode in Bayreuth seinen Stolz und einen Gipfelpunkt seiner nationalen Kunst erschaut, so wäre Bayreuth nicht den Ausländern verfallen. Man denke sich in der pariser Grossen Oper

ein Meisterwerk von Sängern dargestellt, welche die französische Sprache radebrechen. Die Vorstellung käme nicht zu Ende. In Deutschland nahm man einen „Lohengrin", in dem die meisten Hauptdarsteller ein abscheuliches Deutsch sprachen, nicht nur ruhig hin, sondern fand noch, dass die Mitwirkung der Fremden der Vorstellung ein „erhöhtes Interesse" verleihe. Wie oft ist es beklagt worden und ist immer und immer wieder zu beklagen, dass den Deutschen dasjenige abgeht, was andere Nationen zu viel haben: der Stolz auf ihre Nation. Hätte Wagner, nachdem er, fast siebenzig Jahre alt, endlich von aller Welt anerkannt war, länger gelebt, so wäre das nationale Bewusstsein vielleicht durch Bayreuth gestärkt worden, und hätte seine Frau später einem von diesem Bewusstsein erfüllten Publikum gegenüber gestanden, so hätte sie so manches Experiment unterlassen müssen. So ist Wagners Schmerzenskind, sein deutsches Festspielhaus, zu einem Mustertheater für Amerikaner, Engländer und Franzosen geworden. Wäre das Ausland zu uns gekommen und hätte Theil genommen an den Siegen von Bayreuth, so wäre es für uns ehrenvoll gewesen. Dass die Festspiele den Ausländern in die Arme geworfen worden sind, war schmählich.

Fehlte auch in diesem, wie in den vergangenen Jahren, der grosse einheitliche Charakter und lösten sich die Aufführungen in eine Reihenfolge gelungener und misslungener Einzelheiten auf, so besassen die Festspiele dieses Jahres doch Etwas, was sie von denen der letzten Jahre (seit 1888) vortheilhaft unterschied. Waren vielleicht warnende Stimmen, die man äusserlich verachtete, dennoch in Wahnfrieds Heiligthum gedrungen? Die Gerüchte, dass de Rezke den Siegfried, Lassalle den Wotan singen solle, haben sich nicht bewahrheitet; man hörte ausser Frau Gulbranson in den Hauptparthien nur mehr deutsche Sänger; und — wie schon bemerkt — das „bayreuther Tempo“ war verschwunden; die Zeitmaasse wurden nach Wagners Vorschrift ausgeführt, die man auch sonst nach Kräften zu befolgen bestrebt war. Die Vorstellungen erhielten dadurch einen ehrlicheren Charakter als die der Vorjahre und das war es vor Allem, was sie auszeichnete. Möge man in diesem Geiste fortfahren! Die Festspiele werden dann auch die Theilnahme derer finden, die zwar an Frau Wagners Unfehlbarkeit eben so wenig wie an die des Papstes glauben, aber dafür das Ideal des wagnerischen Kunstwerkes rein und unge-

trübt in ihrem Herzen bewahrt haben. Es sind ihrer freilich nur Wenige, aber bekanntlich sind es überall nur Wenige, die schliesslich Recht behalten und Fruchtbares zu Stande bringen, nicht die grosse unselbständig nachplappernde Masse. Bayreuth wird immer drei grosse Vorzüge vor anderen Theatern haben: das wunderbar stylvolle Haus mit dem verdeckten Orchester, die Möglichkeit, sich die darstellenden Kräfte nach Wahl auszusuchen, und schliesslich die Unabhängigkeit von einem die verschiedensten Genres pflegenden Spielplan. Gelungenes wird wahrscheinlich auch in Zukunft mit Misslungenem abwechseln. Möge das Gelungene ein immer stärkeres Uebergewicht erhalten! Eines freilich, die schlichte Grösse, die grosse Einheitlichkeit, den Schwung echter Begeisterung wird den Festspielen auch nur wieder Einer geben können: ein gewaltiges, allumfassendes und unabhängiges Genie! Wir können hoffen, dass es erscheine und an die richtige Stelle komme, dürfen aber Niemandem einen Vorwurf daraus machen, dass es noch nicht da ist. Also — hoffen wir!

Aber wir können noch mehr thun, als thatenlos zu hoffen. Verlangen wir von Bayreuth, dass

es ehrlich gegen uns sei, so müssen wir es ebenso in unserem Verhalten sein. Oft ist es mir begegnet, wenn ich zu Freunden und Förderern der Festspiele mich über die Fehler Bayreuths seit des Meisters Tode äusserte, dass ich die vollste Zustimmung fand, der jedoch gleich die fast erschreckte Bitte folgte, meine Ansicht ja nicht laut werden zu lassen, da man es dem Andenken und Namen Wagners nicht anthun dürfe, an den Aufführungen rütteln und ihre Unvollkommenheiten dem Publikum aufdecken zu wollen. Lieber schweigen, als die Festspiele gefährden! Einer der bekanntesten Bayreuthianer, dem ich meine Brochüre „Ueber das Dirigiren" übersandt hatte, schrieb mir mit der Bitte, ihn nicht zu nennen, u. A.: „Musste es dahin kommen, — leider befürchtete ich es schon lange —, dass die Gebrechen von Neu-Bayreuth, einmal zur Oberfläche gekommen, — schonungslos aufgedeckt würden .... Es thut doch sehr wehe, dass nach einem Dutzend Jahre ein Berufener so auftreten musste .... Bayreuth müssen wir trotz Allem hochhalten." Noch deutlicher spricht den Sinn des letzten Satzes ein geistvoller österreichischer Schriftsteller in einem Berichte über die nämliche Brochüre aus.

„Tadelt heute ein Mann wie Weingartner, einer jener, ... , so arbeitet er nicht für die Wohlmeinenden, sondern für die grundsätzlichen Gegner. . . . . Hier haben wir vor allem zu bewundern, wir, die wir der Bewunderung fähig sind. Dies zu erfahren, thut der Welt mehr noth, als Kritik.“ Sollte Bayreuth wirklich das omnia admirari allein für sich in Anspruch nehmen dürfen? — Ich wende mich nun nicht etwa an die hysterischen Lobhudler im Gefolge von Frau Wagner, sondern an ernste, dem Lebenswerke Wagners treu ergebene Männer, zu denen ich auch die beiden soeben zitirten rechne. Glaubt Ihr wirklich, dass Ihr das Andenken unseres Meisters ehrt und seine Sache fördert, wenn Ihr alle Fehler der heutigen Festspiele bewundern oder verbergen wollt? Glaubt ihr nicht, dass Ihr gerade dadurch Bayreuth dem sicheren Verfalle zutreibt? Lasst es Euch nicht beängstigen, dass es dort nicht mehr so aussieht, wie in den Jahren 1876und 1882. Das hat mit Wagners Idee nichts gemein. Grosse Berge werfen ihre Schatten weit in die Ebene hinaus und grosse Ereignisse können düstere Folgen nach sich ziehen. Bedenkt, welches Zerrbild nach kurzer Zeit aus der Lehre

des Jesus von Nazareth geworden war; als das Haupt fehlte, fielen die Glieder auseinander. So ist es auch gar nicht zu verwundern, dass, als des Meisters gewaltiger Wille nicht mehr wirken konnte, ein unsicheres Suchen und Tasten an Stelle klarer Bestimmtheit getreten ist. Gewiss wollen wir Bayreuth hochhalten und Liebe und Kraft daran wenden, dass uns die Festspiele erhalten bleiben. Aber wir wollen nicht durch falsches Bewundern und feiges Verschweigen den Irrthümern Vorschub leisten, denn dadurch werden wir zu Feinden und Schändern des Heiligthums. Wo sich ein Flecken an unserer Sonne zeigt, offen heraus mit der Sprache und darauf hingearbeitet, dass er verschwinde und das helle Licht wieder leuchte! Nur so werden wir wahre Freunde Bayreuths sein! Freilich wird es dann da und dort Gewitter absetzen, aber glaubt nicht, dass sie Schaden bringen. Gewitter reinigen die Luft und Wagners gewaltiger Gedanke ist kraftvoll genug, um auch stärkere Stürme, als schon darüber hingebraust sind, siegreich zu überdauern!

Neue Romane und Novellen.

Soeben erschienen:

Gabriele D'Annunzio, Der Unschuldige. Roman.
Hedwig Dohm, Sibilla Dalmar. Roman.
Arne Garborg, Bei Mama. Roman. 2. Auflage.
Arne Garborg, Müde Seelen. Roman. 2. Auflage.
Gabriele Reuter, Aus guter Familie.
Leidensgeschichte eines Mädchens. 4. Auflage.
Jeder Band geh. M. 4.—.
Gabriele Reuter, Kolonistenvolk. Roman. Geh. M. 3.50.
Gabriele Reuter, Episode Hopkins. Novellen.
Geh. M. 3.—.
Gabriele Reuter, Der Lebenskünstler. Novellen.
Geh. M. 3.—.
George Egerton, Dissonanzen. Geh. M. 3.50.
Edine Gemberg, Aufzeichnungen einer Diakonissin.
Roman. Geh. M. 3.—.
Edine Gemberg, Morphium. Novellen. Geh. M. 3.—.
Hans Land, Um das Weib. Roman. Geh. M. 3.—.
Peter Hansen. Aus dem ersten Universitätsjahre.
Ein Roman in Briefen. Geh. M. 3.—.
Maria Janitschek, Vom Weibe.
Charakterzeichnungen. Geh. M. 2.—.
Felix Hollaender, Pension Fratelli.
Novellen. Geh. M. 2.—.
Hildegard Childner, Virginie. Erzählung. Geh. M. 2.—.

Moderne Romane, Novellen ꝛc.

Leopold Andrian, Garten der Erkenntniß. Geh. M. 1—.
Herm. Bahr, Die gute Schule. Ein moderner Roman. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.
Herm. Bahr, Dora. Wiener Geschichten. Geh. M. 2.—.
Herm. Bahr, Neben der Liebe. Sittenroman. Geh. M. 3.—.
Herm. Bahr, Caph. Novellen. Geh. M. 2.—.
Carry Brachvogel, Alltagsmenschen. Roman. Geh. M. 3.50.
Fedor Postojewski, Ein Roman in neun Briefen. Geh. M. 1.50.
Fedor Postojewski, Der Idiot. Roman in 3 Bdn. Geh. M. 6.—.
George Egerton, Dissonanzen. Geh. M. 3.50.
Gust. Falke, Aus dem Durchschnitt. Roman. Geh. M. 2.—.
Gabr. Finne, Die Kinder des Doktor Wang. Roman. Geh. M. 3.—.
Arne Garborg, Frieden. Roman. Geh. M. 4.—, geb. M. 5.—. Geh. M. 3.—.
Fannie Gröger, Adhimukti. Geh. M. 1.50.
Fannie Gröger, Himmelsgeschichten. Geh. M. 2.—.
Gerhart Hauptmann, Der Apostel. Geh M. 1.50, gebd. M. 2.50.
Jul. Hart, Sehnsucht. Eine Liebesgeschichte. M. 2.—, gebd. M. 3.—.
Otto Erich Hartleben, Die Serenyi. Zwei verschiedene Geschichten. Geh. M. 1.—.
Otto Erich Hartleben, Die Geschichte vom abgerissenen Knopfe. 4. Auflage. Geh. M. 2.—.
Otto Erich Hartleben, Vom gastfreien Pastor. Geh. M. 2.—.
Otto Erich Hartleben, Meine Verse. Mit einem Portrait des Dichters. Geh. M. 3.50, geb. M. 5.—.
Georg Hirschfeld, Dämon Kleist. Nov. Geh. M. 2.—, gebd. M. 3.—.
Felix Hollaender, Jesus und Judas. Ein moderner Roman. 4. Auflage. Geh. M. 4.—, gebd. M. 5.—.
Felix Hollaender, Magdalene Dornis. Ein moderner Roman. 4. Auflage. Geh. M. 4.—. gebd. M. 5.—.
Felix Hollaender, Frau Ellin' Röte. Aus dem Leben einer jungen Frau. 4. Auflage. Geh. M. 4.—. gebd. M. 5.—.
Felix Hollaender, Sturmwind im Westen. Berliner Roman. 7. Auflage. Geh. M. 4.—, geb. M. 5.—.
Hans Land, Mutterrecht. Eine Novelle. Geh. M. 1.—.
Hans Land, Die Richterin. Roman. Geh. M. 3.50, gebd. M. 4,50.
Hans Land, Die Tugendhafte. Humor. Novellen. Geh. M. 2.—.
John Henry Mackay, Die Menschen der Ehe. Geh. M. 1.50.
John Henry Mackay, Die letzte Pflicht. Eine Geschichte ohne Handlung. M. 2.—.
John Henry Mackay, Albert Schnells Untergang. Geh. M. 2.—.
John Henry Mackay, Der kleine Finger. Geh. M. 1.50.
Elsbeth Meyer, Das Drama eines Kindes. Geh. M. 1.—.
Peter Hansen, Eine glückliche Ehe. 2. Aufl. Geh. M. 2.—.
Peter Hansen, Maria. 2. Aufl. Geh. M. 2.—.
Peter Hansen, Julies Tagebuch. Roman. Geh. M. 3.50.
Peter Hansen, Gottesfriede. Roman. Geh. M. 3.—.
Ernst Rosmer, Madonna. Novellen. Geh. M. 2.—, gebd. M. 3.—.
Arthur Schnitzler, Sterben. Novelle. Geh. M. 2.—, gebd. M. 3.—.
Julius Stettenheim, Heitere Erinnerungen. Geh. M. 3.50.
Mathieu Schwann, Heinrich Emanuel. Roman. Geh. M. 3.50.

Druck von R. Boll, Berlin NW., Mittel-Straße 29.

GENERAL LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA—BERKELEY
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

14Sep54VL

JUN 9 1970

JUL 7 1972

LD 21–100m-1,'54(1887s16)476

ML410.W2.W3

C037204704

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C037204704

DATE DUE

Music Library
University of California at Berkeley